# COLLECTANEA
## VARIAE DOCTRINAE

LEONI S. OLSCHKI

BIBLIOPOLAE FLORENTINO

SEXAGENARIO

OBTULERUNT

LUDWIG BERTALOT - GIULIO BERTONI - WALTER BOMBE - CARLO FRATI - LODOVICO FRATI - VICTOR GOLDSCHMIDT - GEORG GRONAU - KONRAD HAEBLER - CHRISTIAN HUELSEN - P. LIVARIUS OLIGER O. F. M. - RUDOLF SILLIB - LINO SIGHINOLFI - GUIDO VITALETTI - KARL VOSSLER

MONACHII MDCCCCXXI
JACQUES ROSENTHAL

Altenburg
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

# Inhalt.

# Die älteste gedruckte lateinische Epitaphiensammlung

Von

LUDWIG BERTALOT (Friedrichsdorf im Taunus).

Zu den mancherlei Büchern, die man mehr rühmt als kennt, gehören die Wiegendrucke, zumal heutzutage, wo man vielfach wähnt, eine Inkunabel »bestimmt« zu haben, wenn man eine Nummer der Bibliographie und einen Drucker dafür gefunden und folgerichtig aus Namen und Zahlen Kataloge herstellt.

Während die von Wilhelm Fichet und Johann Heynlin besorgten Pariser Erstdrucke der lateinischen Literatur des italienischen Humanismus eben als früheste Arbeiten der ältesten französischen Druckerei seit langem bekannt und von Bibliophilen und Philologen zur Genüge gewürdigt worden sind, führen die wenigen Werke dieser Art aus der Presse des deutschen und holländischen Erstdruckers ein verstecktes Dasein in den Bibliographien. Gutenbergs Gründung hat im ersten Hundert ihrer Erzeugnisse kaum zwei Schriftchen der lateinischen Renaissanceliteratur Italiens ans Licht gebracht: 1463 die vier kurzen Alexanderreden des Pseudo-Aeschines, Demas, Demosthenes [1]) hinter Pseudo-Seneca de 4 virtutibus und de moribus in Copinger 5351 [2]); vor 1470 Leonardo Brunis Latinisierung von Boccaccios Decameron IV 4 in Hain 1587 [3]). Hingegen hat die rätselhafte (Utrechter oder Haarlemer?) Schulbücheroffizin, die Proctor den Drucker des Speculum [humanae salvationis] nennt, die man zur Vermeidung der Anonymität auch Coster nennen mag, in ihren 50 Bänden [4]) fünf Schriften der italienischen Moderne von damals veröffentlicht: in Campbell 30 [5]) L. Vallas Äsopübersetzung und einen Auszug aus Petrarcas Rerum memorandarum liber IV [6]); in Campbell 1186 [7]),

[1]) Diese humanistischen Fiktionen oder Spielereien nach Pseudo-Callisthenes (Julius Valerius, Res gestae Alexandri Macedonis ed. Kuebler, Teubner 1888, p. 69 sqq.) sind in den zahllosen Handschriften meist anonym, manchmal L. Bruni, zuletzt vermutungsweise von Sabbadini dem Venetianer Pietro Marcello zugeschrieben und im Nuovo Archivio Veneto N. S. 30, 1915, 241—44 ediert. Hinter Seneca stehen sie auch in Hain 14 660 f. 19—22. Ein weiterer unbekannter Wiegendruck in der Biblioteca comunale von Bagnocavallo (Romagna).

[2]) Seymour de Ricci, Catalogue raisonné des premières impressions de Mayence (Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft 8, 9), Mainz 1911, S. 99 n. 80.

[3]) Vgl. Ricci p. 127.

[4]) J. H. Hessels, Haarlem the birth-place of printing not Mentz, London 1887, 25—32: Classified list of the Costeriana. Einen Teil der sehr notwendigen Erneuerung dieser Liste gibt Haebler, Zum Studium der altniederländischen Donate, Zentralblatt für Bibliothekswesen XXXV 1918, 242—254.

[5]) Campbell, Annales de la typographie néerlandaise 1874 n. 30 = Copinger 107 = Proctor 8828. Ich benutzte das Exemplar vormals Pfarrer Jacquéré, Codex 218 der Mainzer Stadtbibliothek, welches, obwohl im Zbl. f. Bw. V 1888, 257 A erwähnt, der Berliner Inkunabelkommission entgangen war.

[6]) und aus Poggios Fazetien; ich komme anderwärts darauf zurück.

[7]) = Hain 13 264 = Proctor 8829. Statt der mir unzugänglichen Inkunabeln im Haag (K. B.), London (B. M.), Manchester (J. R. L.), Providence (Rhode Island, U. S. A.

1416, 1417, 1493 [1]) unter Pius' II. Namen einen tractatus de pravis mulieribus, einen liber de epitaphiis virorum illustrium und einen Auszug aus Baebius (= Ilias latina Pindari Thebani) mit Einleitung und Nachwort.

Der L i b e r d e e p i t a p h i i s, dem dieser Aufsatz gilt, steht mit Auslassungen in Ca. 1417, vollständig in Ca. 1186, in reiner Gestalt in einer Darmstädter [2]) und einer S t u t t g a r t e r [3]) I n k u n a b e l. Ich beschreibe hier die letztere als das unbekannte und bessere Buch.

Die Blätterfolge ist: 1, 2/11, 3/10, 4/9, 5/8, 6/7, 12/23, 13/22, 14/15, 16/21, 17/20, 18/19, 24, 25. Die erste Lage ist ein Quinio (2—11) mit vorgesetztem Schmutzblatt, die zweite ein Binio (12/23, 13/22), dem ein Unio (14/15) und ein Ternio (16/21) eingelegt sind, und der vom umgebogenen inneren Rand der beiden Einzelblätter 24 25 umfaßt wird.

Bl. 2$^r$ enthält 35 Zeilen auf 137 (8) × 217 (8) mm Satzspiegel, Bll. 2$^v$—13 36 Zeilen auf 138 × 224 mm, Bll. 14—25$^r$ 34 Zeilen auf 107 × 208 (9) mm Druckfläche.

Die Wasserzeichen des Papiers sind, soweit erkennbar, folgende: Bl. 1 p mit gespaltenem Fuß und Vierblatt = Briquet Filigranes 8597, 69 mm hoch. Bl. 8,

---

Sammlung Hawkins im Annmary Brown Memorial) benutze ich eine gleichzeitige Hs. codex 445 (390) des Benediktinerstiftes Göttweig (Österreich), dessen Blätter 225—236 Bll. 40—60 des Wiegendruckes entsprechen und wahrscheinlich daraus kopiert sind.

[1]) = Copinger 5214 = Proctor 8830. Ich benutzte die Exemplare Berlin, Staatsbibliothek cod. theol. 2$^0$ 162, Leipzig, sächsische bibliographische Sammlung im Deutschen Museum für Buch und Schrift und Paris, Bibliothèque Nationale exposé 36.

[2]) Inc. IV 26 Fol. der hessischen Landesbibliothek (1472 rubriziert) hat als erster A. W y s s im Zbl. f. Bw. V 1888, 256—59 eine vortreffliche Besprechung gewidmet. Campbell im 3. Supplement seiner Annales 1889, S. 20 f. mit einer neuen Beschreibung von Adolf Schmidt und ihm folgend Copinger 5214 bezeichnen sie mit Unrecht als Spielart von Ca. 1493.

[3]) Versteckt in Cod. med. Fol. 9 der württembergischen Landesbibliothek; noch im Oktober 1920 am Ort, geschweige in Berlin unbekannt. Der dicke alte Sammelband (Format 21,5 × 29 cm) unsicherer Herkunft enthält von verschiedenen Händen des 15. Jahrhunderts: f. 1—5$^r$ Ps.-Alberti Magni secreta herbarum lapidum animalium; f. 5$^v$—9 [Arnaldi de Villanova] tractatus de iudiciis astrorum ad medicinam; f. 10—12 [Astrologia Hippocratis] 'Dixit ypocras qui fuit medicus et magister optimus cuiusmodi medicus est . . . viuet Sin autem morietur'; f. 13—15 'Liber capitulorum Almansor'; f. 15$^v$—40$^r$ 'Compositio instrumentorum manualiter motorum ad habendum vera loca 7 planetarum'; f. 40$^v$—41$^r$ 'Astrologia ypocratis. De iudiciis particularibus . . scientes reperiuntur'; f. 41—43$^r$ 'Astrologia ypocratis. Sapientissimus ypocras et omnium . . et difficultate'; f. 43—53 'Firmamentum celi est quidam circulus in quo . . .'; f. 54$^v$—7$^r$ Mansiones lunae; f. 63—70 Abhandlung über den Januar 1471 erschienenen Kometen, geschrieben 'pro comite Jacobo in Liechtemberg'; f. 72—84 'Liber de prenosticationibus visionum in somniis secundum Arnoldum de Villanoua', Johanni de wyer gehörig; f. 85—144 Geomantia, f. 99$^v$ 'Jost moschart percefant in Sarbrucken'; f. 146—179 (der älteste Teil der Hs. aus dem ersten Drittel des 15. Jh.) 'ars notatoria publicata per salomonem et pronunciata per magistrum appollonium [astrologische Magie] . . . liber scriptus per manus fratris alberti de Elrych ordinis fratrum heremitarum s. Augustini in conuentu erfordie', f. 179$^v$ unten saec. XV$^2$ 'Venerabilibus patribus videlicet priori in argentina et lectori heinrico de offenburg ord. s. Augustini detur littera'; f. 180—3 'Prenosticatio [urinae] a theophilo composita'; f. 184—7 'medicine contra diuersas infirmitates'; f. 192—216 Coster-Inkunabel; f. 217—220 'Regule artis rethoricalis' nach Gasp. Barzizza; f. 221—5 Briefsteller 'Peticionis loci sunt quatuor . .' = Hain 5968 f. 21—6$^r$; f. 226 Brief Peter Luders an Joh. Wenck vom 23. Aug. 1456 'Quamquam iamdudum doctor . .'; f. 227—246 Poggios Fazetien; f. 249—255 das bei Schröer, Sitzungsberichte der Wiener Akademie, phil.-hist. Classe 55, 1867, 483 verzeichnete astrologische Gedicht Heinrichs von Mügeln, 1473 geschrieben.

10, 11, 23 Anker 76 mm mit Kreuz 101 mm. Bl. 9 zwei Schlüssel (?). Bl. 15 p mit gespaltenem durchstrichenem Fuß 55 mm. Bl. 16, 20, 22 y, dessen Schweif in 3 Kugeln ausläuft, mit Steckkreuz, wie Briquet 9200, aber 93 und 97 mm. Bl. 24 p mit sehr großem gespaltenem durchstrichenem Fuß und etwas darüber 67 mm.

Den Inhalt bilden vier Schriften, deren Titel, Anfänge und Schlußschriften im folgenden in Originalgröße wiedergegeben sind. Bll. 2—8 die Gesundheitslehre des Bologneser Medizinprofessors Wilhelm von Saliceto (um 1280). Bll. 8$^{v}$—12$^{r}$ die Heils- und Glaubenslehre des Dominikanerkardinals Juan Torquemada († 1468). Bll. 12$^{v}$—17$^{r}$ Pius' II. Widerruf seiner erotischen Schriften in erweiterter Fassung [1]). Bll. 17—23 die nachstehend gedruckte [2]) Epitaphiensammlung mit Anhang [Bll. 23$^{v}$—25$^{r}$] [3]).

Die Stuttgarter Inkunabel stimmt bis auf die ihr fehlende letzte Zeile der ersten Textseite [4]) völlig [5]) mit der Darmstädter überein. Über ihr Verhältnis zu ihren Verwandten Campbell 1186, 1416, 1417, 1493 verweise ich auf die interessante Vergleichungstabelle von Wyß im Zentralblatt für Bibliothekswesen V 1888, 258f., welche die plumpe Arbeitsweise Costers, aus einigen Druckbogen fünferlei Bücher zusammenzustoppeln, beleuchtet, die aber auf Grund von Autopsie aller Exemplare dieser Büchergruppe zu vervollkommnen wäre.

## Pii II. de laude atque epitaphiis virorum illustrium compendiosus et delectabilis tractatus

Complura variaque a variis profecta auctoribus carmina, moralia quidem atque elegantia, valde ad salutem et recreationem anime, vitiorum fugam atque ad celestium amorem conferentia, in quibus etiam plurima illustrium virorum epigrammata continentur, in unum quasi mirrhe fasciculum [Cant. I 13] collecturus, a quo potius quam a te, saluator mundi, scribere incipiam. 'Ab Ioue namque, ait Maro [Ecl. III 60], principium muse, Iouis omnia plena'. Nempe si Iupiter iuuans pater recta nominis etimologia dicitur, quis rectius quam tu Iupiter appellari potest. Non dico illum Cretensem miserum stuprosum incestuosumque Iouem, sed te virginem Christum parentis utriusque virginis natum Iouis appellatione intelligo. Inter hec igitur illustrium virorum epigrammata tuum epigramma, o Christe, primum sibi non sine iure habeat locum.

[1]) Die bekannte retractatio ad Carolum Cypriacum (vgl. dazu Georg Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini II 1862, 302) heißt in Campbell 1186 'Pii II. p. m. de mulieribus prauis et earum pernicioso damnatoque fugiendo consortio tractatus', in den andern Costerdrucken 'Pii II. p. m. contra luxuriosos et lasciuos tr. de amore'. Die Erweiterung bleibt noch zu untersuchen.

[2]) Dabei berichtige und ergänze ich die sehr dürftige und fehlerhafte Interpunktion Costers und glätte die unregelmäßige Orthographie stillschweigend. Dagegen nehme ich Verbesserungen des Wortlauts nur vor, wenn dieser wirklich unerträglich ist. Es ist ein leichtes, an der Hand meiner Nachweise kritisch gereinigte Texte zu liefern. Ich weiß z. B. recht wohl, daß im ersten Vers von n. 6 'ossa' Fehler statt 'ora' ist; aber er ist charakteristisch dafür, daß die Bildaufschrift irrig als Grabinschrift gedeutet wurde.

[3]) Er besteht aus Exzerpten über die Trinität aus Bernhard von Clairvaux de consideratione V 8 und 13, aus Dionysius Areopagita de divinis nominibus, aus Ps.-Augustin, Ps.-Hieronymus, Ps.-Thomas von Aquin, Josephus antiq. XVIII 3,3 und schließt mit einer Reihe von Thesen der heidnischen Philosophen Aristoteles, Plotin, Averroes, Porphyrius, die durch entgegengesetzte Sätze der christlichen Kirchenväter widerlegt werden (vgl. letzte Abbildung).

[4]) Sie lautet: 'medici sunt decepti non credentes illam febrem esse pestilencialem et ideo'.

[5]) Abgesehen von den verdruckten und leer gelassenen Seiten in Darmstadt.

Bl. 2r In p̄nti codice ↄ̄tinētur duo singulares et vtiles tractatus
quoꝝ p̄mꝰ est de salute corporis. Hunc edidit excellētissimꝰ
ac ꝓbatissimꝰ medicīe doctor dn̄s guill̄s de saliceto. Alterū v̄o
qui est de salute aīe. miro quodā ꝛ diuino magis q̄ꝫ humano
artificio ↄ̄posuit Reuerēdissimꝰ p̄r dn̄s Cardinalis de turre
cremata ordinis p̄dicatoꝝ sacre pagine doctor eximius.

Titulus primi horū duorū tractatuū.

Ad inclitū alfonsū arragonie ꝛ cicilie regē tractatus de salute
corporis editus bononie per insignē virū dn̄m guillermū de
saliceto medicine doctorem famosissimū. Incipit feliciter.

Salus corporis potissīe ↄ̄sistit in ↄ̄seruatiōe sanitatis
ↄ̄seruatio autē sanitatis in debita ↄ̄mensuratione sex
rerū innaturaliū a quibus tota dependet sanitas vt
tercio tegni asserit galienꝰ. que sunt. Aer. Cibꝰ potꝰ. Sōp
nus vigilia. Motus quies. Repletio inanitio. Et accīa aīe
Idcirco ego guill̄s de saliceto medicinaliū doctoꝝ studij bono
niensis minimꝰ. ad honorē dei ꝛ zelū publice vtilitatis. instāte
quoqꝫ maximo iubente inclito arragonū ꝛ cicilie rege. tractatū
de salute corporis breuiter atqꝫ vt spero nō inutiliter scribere
aggredior. imitādo vestigia p̄decessoꝝ meoꝝ. maxīe v̄o p̄ceptoris
olim mei dn̄i. p. de tussignano. nichil ei derogādo. sꝫ honorādo
potiꝰ eiusqꝫ insequēdo cū addictōibꝰ nr̄is. Scripsit eni tractatū
de ea re optīe. et pulcra sunt q̄ scribit atqꝫ vtilia. sꝫ gnālia
satis. ego vero magis ad ꝑticularia descēdam. Procedit autē
dictꝰ p̄ceptor meus ordināte admodū per certas reglās iuxta
numerū sex rerū inaturaliū p̄dictaꝝ. et nos similr̄ in hijs ad
dictōibꝰ nr̄is ita faciemꝰ. suasqꝫ hmōi reglās ꝛ sua verba oīa
fideliter prout iacent ad longū recitabimꝰ. et post qualibet
regulā quod nostrum est per modū addicionū subiungemꝰ.

Prima igitur sua regula de aere talis est.

Quāuis nō sit tanta vis in electōne aeris tp̄e sano sicut tp̄e
epidimico. ↄ̄sultius tn̄ est morari ī bono ꝛ puro aere semoto
a stagnis et locis palustribꝰ q̄ꝫ in ↄ̄trario. Aduertendū etiā
q̄ꝫ ꝑniciosa res est et male ↄ̄sequētie hr̄e cloacā p̄sertim fetidā
iuxta camerā. inde enī p̄t causari febris pestilēcialis. in quo multi

Abstineat paciēs a balneo ꝛ potu aq̄ calide tꝑ ab inicio mor
tali qa multiplicat pestilenciā ꝛ calidū accñtale ac humidū· et
apperitū deiñt spūsqꝫ exalare facit· Similr̄ abstiēat ab usu
brodioꝝ carniū hñciū calitatē ꝛ humitatē actu. nisi illa brodia
rasticata fuerit cū agresta· vino de gnatis. aceto ꝛ similib9. Si
autē cū febre ē apā. tūc fiat flōia scdm exigenciā loci vbi senci
tur dolor· Sup locū apātis nō ponat̄ tyriaca. qa ipa ꝓpellit
venenū ad se. et sic facit apā ꝓfundari· Apāta nunq̄ debent
repcuti. et ideo supra non ponat̄ acetū. morella. plantago. et
hmoi. s; ponātur attractiā ꝛ maturatiā emplastra· Si vo sit
ignis psicus in quo nō appꝫ tumor magn9 s; ingrediendo ꝛ cōbustio
et cito dilatat̄. fiat emplm̄ tale· Recipe malagnatoꝝ acetosoꝝ
quātū volueris. frāgantur et cū aceto coquātur. postea bene
terantur. et totū extendatur sup pannū vel alutam· et desup
applicetur. Postq̄ apostema ruptum erit· quia non est pñtis
speculacōis. qualitercūqꝫ sit illud· manui cyrurgicali dimittatur·

Explicit opus tripartitū de salute corporis editum bononie
per dñm guillermū de saliceto medicine doctorē solennissimū.

Incipit tractatus qui intitulatur salus aīe alīs stabilimentū
fidei catholice· editus per reuerēdissimū prēꝫ dñm Cardinalē
de turrecremata ordinis pdicatoꝝ eximiū sacre pagine doctorē
Et diuiditur in septē particulas scdm q̄ ibi sunt septē rōnes
seu argumēta efficacissima veritatē huius fidei stabiliencia·

Argumentum primum.

Docet nos diuiā scriptura. et cōsonat naturalr̄ ratio
ac moralis doctrina q̄ nō est credendū oī spūi· Et
itē q̄ qui cito credit leuis sit corde eccl. xix. Ideoqꝫ
āmonem̄ ꝓbare spūs an ex deo sint· Proinde quo
incomꝓhēsibiliora atqꝫ altiora sunt que ꝓponūtur credenda. eo
efficaciora debēt ēē argumēta quib9 illa credi oporteat· Hinc
xp̄us docēs trinitatē in dīs atqꝫ vnitatē cōsistē. asserensqꝫ se ē
filiū dei ꝛ xp̄m ī lege ꝓmissū ac ꝓphīs· ꝛ sacrificia sacramtaqꝫ
noua īstituēs ac nouā legē cōdēs· nō exegit a nobis vt solis
ac nudis v̄bis suis credēm9· s; varijs multisqꝫ modis ꝓbauit

Bl. 12r unten, verkleinert

tantur ac inuicē cōpātur atq; cū suis argumētis et rōnibus
assumuut.tūc plane īueniūt pulchritudīz hrē cōnexōz.⁊ rōna
blissiā ē.ac mutuo sapiētissiē cōcordare·Nunc ergo nūc pariter
grās deo īferamꝰ oēs qui de tenebris nos vocare est dignatꝰ in
admirabilē lumen suū.q de luīe fidei ad lucē btitudīe visiōis nos
sit dignet pducē·ad laudē ⁊ gloriā noīs sui ī eternū bndicti·
Explicit tractatus de salute anime·
Editus per Reuerendissimū prēm dnm Cardinalem de turre
cremata.ordinis pdicatoz.eximiū sacre pagine professorem·

Bl. 12v oben, verkleinert

Pij scdi pōtificis maxī cōtra luxuriosos ⁊ lasciuos ad karolū
cypriatū Tractatus de amore Incipit feliē. PROLOGVS
ractatū de amore olim sensu pariterq; etate iuuenes cū
nos scripsisse recolimꝰ karole fili dilectissiē pnia imo
dica.pudoriq; ac merori aīm nrm vehementer excitāt·Quippe
qui sciamꝰ quiq; ꝓtestati expsse fuimꝰ duo ī eo cōtīeri libello
apertā videlz·sed heu lasciuā nimis prurientēq; amoris histo
riā·et morale quod eam cōsequitur edificās dogma·Quorū
pmū fatuos atq; errātes video sectari qplimos·alterū heu pau
lor pene nullos.ita īpranatū est atq; elusicatū īfelix mortaliū
genꝰ·De amore igit que scripsimꝰ olim iuuenes cōtempnite
o mortales atq; respuite.Sequimī que nunc dicimꝰ.et seni
magis q iuueni credite.Nec priuatū hominē plūs facite q
pontificē·Eneā reiicite·piū suscipite·Illud gētile nomē pare
tes indidere nascenti.hoc xpianū in aplātu suscepimꝰ·Porro
si quē descripsimꝰ euriali lucreneq; amorē deuoti vt accepimꝰ
o miseri o insipientes plegitis·huc ꝓpensius iāiam accedite

Bl. 17r unten

Quas qui nō metuit infelix prorsus ⁊ amēs
Viuit· et extinctus sentiet ille rogum
Sic igitur cuncti mortales viuere certent
Vt nichil inferni sit metuenda palus
Explicit hec pfecta vani descriptio amoris.
Eiusdē pij scdi de laude atq; epitaphijs viroz
illustriū cōpendiosꝰ et delectabilis tractatus.
Omplura variaq; a· PROLOGVS·
varijs profecta auctoribꝰ carmina.mo
ralia quidē atq; elegātia valde.ad salutē ⁊ recte
ardem aīe.viciorū fugā.atq; ad celestiū amorē
conferentia·in quibꝰ etiam plurima illustrium
viroz epigmata cōtinētur in vnū quasi mixte

### Epygramma iocosum.

Devorat agricolam rex. regẽ tyro. sed illum
Usurator edit. comedit sed presbiter illum
Presbiterũ meretrix. meretricẽ leno remordet
Lenonem caupo. sed cauponem parasitus
Illum sempedes. symia sempedes

### Epygramma serium.

Iam satis ẽ lusum. porior michi transijt etas
Me scio delusum si non correxero methas

### Epygrãma dei altissimi.

Qd̃ deus est scim⁹. sed quid si scire velimus
Supra nos imus. sed q̄ sit summ⁹ est imus
Ultimus et p̄mus. scimus. plus scire nequim⁹

### Cõmẽdat binard⁹ libro de g̃sideracõe.

De⁹ trin⁹ et vn⁹ ẽ. Quõ autẽ plitas ĩ hac vnitate et ipsa ĩ plãlitate. scrutari temeritas ẽ. credẽ pietas. nosse vita et͂na. Multi siq̃dẽ sũt vnitatũ modi. ẽ n. vnitas collectiũ. cõstitutiũ. cõiugatiũ ↄsentanea. votiũ. dignatiũ. sup̃ q̃ oĩa arcẽ tenȝ vnitas trĩtatis q̃ tres p̃soẽ sũt vna sbã. scdõ loco ẽ illa q̃ econũso tres sbẽ vna in x̄põ p̃soã sunt.

### Augustinus.

De hac sũma et excellẽtissiã trĩtate cũ modestia et tĩore agendũ est. et attẽtissimis auribus atq̃ devotis audiendũ. vbi q̃ritur vnitas trinitatis p̃ris et filij et sp̃ũssc̃i. Quia nec piculosi⁹ alicubi erratᶜ. nec fructuosi⁹ aliquid ĩuenitur. Proinde oĩs q̃ audit et legit ea q̃ de ĩaccessibili deitatis luce dicũtᶜ. studeat imitari atq̃ servare qd̃ iste venãbilis doctor aug⁹ de seipõ ita dixit. Non pigebit sicubi hesito querẽ. nec pudebit sicubi erro discere. Quisq̃s ergo hec audit vel legit vbi pariter hesitat. q̃rat mecũ. vbi errorẽ suũ cognoscat rẽdeat ad me. vbi meũ. revocȝ me. Ita

Bl. 25r De hac siquidē dilcōne et de reliqs hmōi q̄ sup̄
nos sunt diuis ītramanētib9 effectib9 totum
mutū ē qd loq̄m̄. etiā si sūmo studio loq̄remur.
Sed qz nō sufficit bene dicē iusti ⁊ maledcīs
quoqz rn̄deatur. iō que cōtra nos cōiter ab infi
delib9 allegari solēt cū suis solōib9 explicam9.

Aristoteles.

Mundum ab eterno fuisse dicimus. in principio
creatū negamus. quia ex nichilo nichil fit. et
omne quod fit ex preiacente materia p̄ducitur.

Augustinus.

Ex nichilo nichil fieri ātiquorz phōrz figmentū
fuit. qui in itellectu deficientes potenciā agēns
vniūsalis agenti particulari cōmensurabāt.

Plato.

Encium ordinem cursumqz cathenā vocamus
aureā que nulla virtute potest īmutari.

Ambrosius.

Creator ōniū entiū ordinē cursumqz sic īstituit
q̄ tn̄ suā per hoc non īmutauit potenciā. vt in
partu virginis ceterisqz miraculosis apparuit.

Auerroys.

Credē aliqd ē verū quod tū non sit cōphendē
nec itellect9 itelligē leuitatis signū ē dicim9.

Gregorius.

Tace tu. Sūma sapiā est illud credere quod nō
a creatura sed a deo creatore reuelatū est.

Porphirius.

Nichil michi de fide tua quā petrus et aliȷ̄ pis
catores sua simplicitate confinxerūt.

Jeronimus.

Meli9 est hrē scāz rusticitatē q̄ eloq̄nciā peccatricē
Ne puipēdas fidē xpi quā aīorz piscatores mira
clis v̄tutib9 sāguīeqz suo cōfirmarūt. Explicit

1 Epitaphium domini et saluatoris nostri Iesu nobis ab Ierosolimis sacro suo tumulo destinatum

Vita mori voluit et in hoc tumulo requieuit.
Mors que vita fuit, nostram victrix aboleuit.
Nam qui confregit inferna sibique subegit
educendo suos, cuius dux ipse cohortis
atque triumphator, hinc surrexit leo fortis.
Tartarus inde gemit, et mors lugens spoliatur.

2 Epitaphium Godefridi ducis de Bulion

Francorum gentis Syon loca sancta petentis
mirificum sidus, dux hic recubat Godefridus.
Egipti terror, Arabum fuga, Persidis horror.
Rex licet electus, rex noluit attitulari,
nec diademari, sed sub Christo famulari.
Eius erat cura Syon sua reddere iura
catholiceque sequi pia dogmata iuris et equi,
totum scisma teri, pietatem iusque foueri.
Et sic cum superis potuit diadema mereri.
Militie speculum, populi vigor, anchora cleri.

3 Epitaphium regis Balduini, fratris et successoris eiusdem Godefridi

Rex Balduinus, Iudas alter Machabeus,
spes patrie, vigor ecclesie, virtus utriusque,

---

1 Handschriften Göttingen Luneb. 2 f. 244v 'Epitaphium super sancto sepulchro dñi xpi', München lat. 716 f. 268v 'Epitaphium in sepulchro xpi Iesu in hierusalem'. Vers 5 fehlt Coster. Nach Coster wiederholt von Apianus et Amantius, Inscriptiones sacrosanctae vetustatis, Ingolstadii 1530, 509, danach von Quaresmius, Terrae sanctae elucidatio, Antwerpen 1639, II 500 f. — Ein vielleicht verwandtes kurzes Gedicht 'Vita mori voluit ne viuere mors potuisset . . .' in cod. Cambridge Univ. Mm VI 15 (2474) f. 8r.

2 bilion Coster. 2 hic rexit g- Coster. 5 Nec diadema tulit. voluit cristo f- Coster. Vers 9 fehlt Coster. Diese wirkliche Jerusalemer Inschrift auf den Befreier des heiligen Grabes steht im letzten Abschnitt der Kopenhagener Hs. (2159 saec. XIII) der Gesta Francorum Iherusalem expugnantium (gedr. Recueil des historiens des croisades III 1866, 542) und in den Fretellushss. Douai 882 (s. XII) f. 47, Paris Arsenal 1100 f. 45, B.N. lat. 5129 s. XIII, Rom Vatic. Reg. lat. 712 (s. XIII), ohne den Anfangsvers im Chronicon S. Bertini des Abts Iohann von Ypern (s. XIV, Martène et Durand, Thesaurus novus anecdotorum III, Paris 1717, 595, danach wiederholt Histoire littér. de la France XIII 1747, 610 = Hody, Description des tombeaux de Godefroid de Bouillon et des rois latins de Jérusalem, Bruxelles 1855, 466 = Migne Patr. lat. 155, 380), um ein Verspaar erweitert hinter der Kreuzzugsgeschichte des Albert von Aachen in Vatic. Reg. 509 (dessen Copie Laur. 66, 33, s. Bandini II 1775, 807) und im Chronicon Hierosolymitanum ed. Reineccius (Helmstadii 1584) I 269.

3 Die Grabschrift des ersten christlichen Königs von Jerusalem einzeln in Paris nouv. acq. lat. 1150 f. 50v, in Theoderici libellus de locis sanctis editus

quem formidabant, cui dona tributa ferebant
Cedar et Egiptus, Dan et homicida Damascus
proh dolor, in modico clauditur hoc tumulo.

**4 Epitaphium Publii Virgilii Maronis**

Pastor arator eques paui colui superaui
capras rus hostes fronde ligone manu.
Ex capris pastis, rure sato et hoste subacto
nec lac nec segetes nec spolia ulla tuli.

**5 Epitaphium Marci Tullii Ciceronis**

Largus et exundans leto dedit ingenii fons
Ingenio magnus est ceruix cesa nec unquam
sanguine causidici maduerunt rostra pusilli.

**6 Epitaphium Catonis Porcii**

Cerne hic ossa sacri semper veneranda Catonis.
Libertate potens animoque inuictus et armis
auius incerto peragrauit tramite Syrtes.
Libertatis enim dulcedine captus amate,
ne sua seruitio premerentur colla tyranni,
fortia crudeli penetrauit pectora ferro.

**7 Epitaphium Didonis Africane**

Prebuit Eneas et causam mortis et ensem.
Ipsa sua Dido concidit usa manu.

**8 Epitaphium Pallantis**

Filius Euandri Pallas, quem lancea Turni
militis effudit, morte sua iacet hic.

---

circa A. D. 1172 (ed. Titus Tobler 1865, 26), in Anonymi Rhenani Historia et gesta ducis Gotfridi (Recueil des historiens des croisades V 1895, 515; La chronique de Godefroid de Bouillon . . . par J. Collin de Plancy, 3ème éd. Paris 1845, 317), nach dem Grabstein selbst iisdem characteribus quibus incisa sunt bei Quaresmius, Terrae sanctae elucidatio II, Antwerpen 1639, 482, danach bei Titus Tobler, Golgatha, 1851, Beilage A, bei Hody l. c. 469—471, bei Sepp, Jerusalem und das heilige Land I, 2. A. Schaffhausen 1873, 483.

4 Älteste Hs. saec. XIII. Poetae latini minores ed. Baehrens IV 1882, 188 n. 194. Anthologia latina ed. Riese, editio altera II 1905, n. 800.

5 verderbt; ed. Baehrens V 395 Anm. nach cod. Lansdowne 762.

6 ed. Baehrens V 400, Riese n. 846. Einzeln in Berlin lat. 4° 433 f. 22v, Nikolsburg II 52 f. 133v. Vgl. n. 9, 10.

7 Ovid Heroid. VII 195—6.

8 Angebliche Inschrift eines der Sage nach im 11. Jahrhundert in Rom aufgedeckten Riesengrabes. Vgl. Willelmi Malmesbiriensis De gestis regum Anglorum ed. W. Stubbs, London 1887, I 258 f. = Monumenta Germaniae hist. Scriptores X 1852, 472; Chronicon Helinandi zum Jahr 1053, Migne

**9** Epitaphium Iulii Cesaris
Ille hic magnanimus, qui claris arduus hastis
non timuit generum nec inertia tela senatus,
ne sibi Gallorum raperetur pompa triumphi,
intulit immite per ciuica viscera ferrum.
Vis inuicta viri reparata classe Britannos
vicit et hostiles Rheni composuit undas.

**10** Epitaphium Octauiani
In Macedum campis ultus iam Cesaris umbras
sum pater Augustus, belloque armisque superbus,
meque meos sensit fugiens Antonius enses.
Quantum ingens mundus, quantum Iouis alta potestas,
tantus in orbe fui. Terras pontumque subegi.
Vix celum superis et sidera summa reliqui.

**11** Epitaphium Herculis
Transiui intrepidus per mille pericula victor.
Non acies ferri, non clausis menia portis
conatus tenuere meos. Domat omnia virtus.

---

Patrol. lat. 212, 950; Iohannis Iperii Chronicon S. Bertini, Martène et Durand, Thesaurus novus anecdotorum III, Lutetiae Parisiorum 1717, 576; Jakob Grimm, Kleinere Schriften II 1865, 232; Gesta Romanorum von H. Oesterley, Berlin 1872, 538; Arturo Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo I, Torino 1882, 93. Als 'Epitaphium Romae nuper erutum' bei Apianus (cod. Monac. lat. 394 f. 85$^r$) und anderen Epigraphikern des 15. und 16. Jahrhunderts (Corpus inscriptionum lat. VI pars 5 pag. 18* n. 90* und pag. 252*). Als 'Epit. Pallantis Euandri filii' in humanistischen Hss. saec. XV: Berlin lat. 2$^0$ 49 f. 90$^v$, 4$^0$ 433 f. 26$^r$, Glasgow Museum Hunter V 4. 1 (417) (ed. Young and Aitken, A Catalogue of the mss. in the library of the Hunterian Museum in the University of Glasgow 1908, 341); München lat. 454 f. 143$^r$, 466 f. 99$^r$.

**6, 9, 10** sind Gedichte des römischen Humanisten Francesco da Fiano (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts). **6** diente als Aufschrift des Catobildes der Sala dei giganti des Palazzo Trinci in Foligno (Umbrien); vgl. Mario Salmi, Gli affreschi del Palazzo Trinci a F. im Bollettino d'arte XIII 1919. Die tituli Francescos sind von mir im Rheinischen Museum für Philologie N. F. 66, 1911, 64—76 herausgegeben und stehen außer in den dort genannten Hss. noch in Berlin lat. 2$^0$ 541, Rom Vallicell. G 47, Vatic. lat. 5131. **9** ist mir einzeln nicht begegnet, um so häufiger **10**: Florenz Laur. Ashb. 196 f. 61$^v$, Glasgow Hunterian Museum V 4. 1 (417) (ed. Young and Aitken, Catalogue 1908, 341), Mailand Ambros. C 145 inf. f. 322, Brera AD XI 44 f. 28$^v$, Oxford Bodl. West. 19701 f. 71$^v$, 20102 f. 218$^v$, Paris lat. 6707 f. 176$^r$, nouv. acq. lat. 650 f. 139$^v$, stets anonym; unter den Gedichten des Gianantonio Campano, des Hofdichters Pius' II. (Jo. Antonii Campani epistolae et poemata rec. Mencken, Lipsiae 1707, II 163 verbunden mit dem titulus auf Scipio Africanus).

**11** Epitaph Leonardo Brunis auf den Condottiere Braccio da Montone († 2. Juni 1424) nach dem Zeugnis alter Drucke und Handschriften: Pyndari

12 Epitaphium pictoris cuiusdam egregii in ecclesia s. Marie in Minerua

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam.
Altera nam terris opera extant, altera celo.
Vrbs me pictorem flos tulit Etrurie.

13 Epitaphium domini Petri de Alliaco cardinalis Cameracensis

Mors rapuit Petrum. Petram subiit putre corpus.
Sed Christum petram spiritus ipse petit.
Quisquis ades, precibus fer opem, semperque memento,
quod preter mores omnia morte cadunt.
Nam quid amor regum, quid opes, quid gloria durent,
aspicis. Hec aderant tunc mihi, nunc abeunt.

---

Bellum Troianum ex Homero . . . Fani 1505 f. DII; Paulus Iovius, Elogia virorum bellica virtute illustrium, Basileae 1575, 123; Simbolae litterariae ed. Gori VIII, Florentiae 1751, 68; Hss. Berlin lat. 4⁰ 433 f. 27r; Cortona 248 f. 49; München lat. 6720 f. 191r; Oxford Bodl. West. 20102 f. 206; Rom Vatic. lat. 9985 f. 27; Wien 3540 f. 2v. 'Epitaphium Brachii de Montone' oder ähnlich sind überschrieben Berlin lat. 8⁰ 174 f. 102v, Mailand Braidensis AD XI 44 f. 35r, AE XII 10 f. 126v, 'Epitaphium Brachii perusini' Bamberg N I 10 f. 67r, München lat. 466 f. 95v, 716 f. 255v. Anonym sind die Hss. München Univ. 4⁰ 812 f. 205v, Genua Berio 10. 6. 65 p. 263, Rom Vatic. Regin. 1409 (ed. Calmette, Mélanges d'archéol. et d'hist. de l'école de Rome 25, 1905, 222). Die irrige Beziehung auf den Condottiere Sforza, den am 3. Januar 1424 ertrunkenen Vater des späteren Herzogs Francesco Sf. von Mailand, in Donaueschingen 30 f. 45v und einigen anderen Hss.; vgl. L. Bertalot, Eine humanistische Anthologie, Berliner Dissertation 1908, 49 f.

12 Grabschrift des Fra Giovanni Angelico da Fiesole († 1455) in S. Maria sopra Minerva in Rom. Gedruckt in zahlreichen Quellen und Darstellungen der Geschichte Roms (z. B. Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma I, Roma 1867, 418; Reumont III 1, 1868, 528) und seit Vasari in den meisten Geschichten der italienischen Malerei und Biographien des Beato; Stephan Beißel, Fra Angelico da Fiesole, 2. A. Herder 1905, 123; Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler I 1907, 498. Mit vier weiteren Distichen zum Lob des Künstlers (die erstmals Janitschek, Repert. f. Kunstwiss. IX 1886, 121 f. nach München lat. 716 f. 211 herausgab; vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli 1886 345) in Bamberg N I 10 f. 66v, München lat. 394 (s. XVI in.) f. 166r, 466 f. 98v, 101r.

13 Pierre d'Ailly, Vorkämpfer der Kirchenreform auf dem Konstanzer Konzil, † 9. August 1420. Epitaph gedruckt von Molinier, Catalogue général des manuscrits des bibl. publ. de France XVII 1891, 144 nach cod. Cambrai 391. Ob wirkliche Inschrift, nicht festzustellen; vgl. L. Salembier, Petrus de Alliaco, Insulis 1886, 371 f. Vgl. auch Loriquet, Catalogue général des mss. 39, 1904, 445.

**14** Epitaphium Petri Comestoris
Petrus eram quem petra tegit, dictusque Comestor.
Nunc comedor. Viuus docui nec cesso docere
mortuus, ut discat qui me videt incineratum:
quod sumus, ipse fuit; erimus quandoque quod hic est.

**15** Epitaphium Laurentii Valle
Posteaquam manes defunctus Valla petiuit,
non audet Pluto verba latina loqui.
Iupiter hunc celi dignatus parte fuisset,
censorem lingue sed timet ille sue.

**16** Epitaphium Lucretie Romane
Cum foderet gladio castum Lucretia pectus . . . superos.

**17** Epitaphium Pentasilee regine Amazonum
Pentasilea potens, cum pectora nomine solo
Hectoreus subiisset amor, regina cateruas
duxit Amazonidum, Grecos que aggressa potentes.
Maxima perpetuum fecit memoranda per euum.

**18** Epitaphium Ouidii Nasonis poete
Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum,
ingenio perii Naso poeta meo.
At tibi qui transis, non sit graue, quisquis amasti,
dicere: Nasonis molliter ossa cubent.

**19** Aliud eiusdem
Mantua Virgilio gaudet, Verona Catullo.
Peligne dicar gloria gentis ego.

---

**14** Vom Verfasser der Historia Scholastica († 1179) selbst verfaßte Grabschrift in der Kirche S. Victor in Paris. Gedruckt Histoire littéraire de la France XIV 1817, 14; Migne Patr. lat. 198, 1048; Novati, Attraverso il medio evo, Bari 1905, 72 u. ö. Kopiert Basel F VIII 1 f. 4, Erfurt Amplon. Fol. 39 f. 286^v, Fulda C 10 f. 156^v, Lyon 187 f. 1, München lat. 4652 f. 93^r, 15 772 f. 40^v, 17 151, 23 390 f. 69^r, Oxford Bodl. Laud. misc. 2 f. 175, West. 19 645 f. 66^v, S. Omer 116, Wolfenbüttel 2444 f. 66^r u. ö.

**15** Lorenzo Valla, † 1. Aug. 1457. Gedruckt Otto Aicher, Theatrum funebre III 1675, 361; Labbe, Thesaurus epitaphiorum, Paris 1686, 406; [Lenfant] Poggiana I 1720, 107; Huemer Wiener Studien IX 1887, 71; Georg Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums ³, Berlin 1893, II 465.

**16** 3 Distichen. Seit dem 12. Jahrhundert bezeugt. Gedr. Anthol. lat. ed. Riese n. 787; Baehrens IV 443 n. 549; Corpus inscr. lat. VI 5, 1885, 3* n. 2* h.

**18** Ovid Trist. III 3, 73—6.

**19** Ovid Amor. III 15, 7—8.

**20** Epitaphium Pacuuii poete
Adolescens tametsi properas, hoc te saxum rogat
ut se aspicias; deinde quod scriptum est legas:
Hic sunt poete Pacuuii sita ossa.
Hoc volebam nescius ne esses. Vale.

**21** Epitaphium Apii Plauti
Postquam est mortem nactus Apius Plautus,
comedia luget, scena est deserta,
dein risus ludus iocusque et numeri
innumeri simul omnes conlacrimarunt.

**22** Epitaphium Leonardi Aretini
Postquam Leonardus vita excessit, historia luget,
eloquentia muta facta est. Fama quoque est
musas tenere lacrimas non potuisse.

**23** Epitaphium Francisci Petrarce
Frigida Francisci lapis hic tenet ossa Petrarce.
Suscipe virgo parens animam. Sate virgine, parce.
Fessaque iam terris celi requiescat in arce.

**24** Epitaphium pueri generosi de Tracia
sub glacie ab Ebro fluuio absorti.
Trax puer astricto glacie dum luderet Ebro . . . aquis.

**25** Epitaphium Guarini Veronensis
Hic veneranda tegit magni lapis ossa Guarini:
Vtraque lingua suo mereat orba patre.
Hoc Verona decus terris dedit, abstulit etas
longior. Ad superos mens pia fecit iter.

**20**, **21** Aus Gellius Noctes atticae I 24; bestenfalls ist das erste echt. Vgl. CIL. VI 5, 1885, S. 3* n. 2* b c; Fr. Plessis, Epitaphes, Paris 1905, n. 8, 7.

**22** Grabschrift des Leonardo Bruni († 9. März 1444) in S. Croce in Florenz, von Carlo Marsuppini verfaßt. Gedruckt Paulus Jovius, Elogia clarorum virorum, Venetiis 1546, f. 8v; Mabillon, Museum Italicum 1687, I 1, 165; Leonardi Bruni Aretini Epistolae ed. Mehus 1741 I p. IL u. ö.

**23** Petrarcas († 1374 in Arquà bei Padua) selbst verfaßte Grabschrift. Gedruckt in allen Biographien (A. Solerti, Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio, Milano 1904, 297, 319, 326, 355), in vielen neulateinischen Florilegien und sonst.

**24** Drei Distichen. Alte schon in karolingischer Zeit bekannte Übersetzung des Epigramms VII 542 der griechischen Anthologie. Baehrens IV 103 n. 111. Riese n. 709. CIL. VI 5, 3*n. 2 g*. Die Gedichte des Paulus Diaconus herausgegeben von Karl Neff, München 1908, 68.

**25** Epitaph des Tito Vespasiano Strozzi auf Guarino Veronese († 4. Dez. 1460 in Ferrara). Gedruckt Octauiani carmen ne Aeneis Virgilii comburatur. Sulpicii Charta . . . Erffordie per Johannem Knappe (ca. 1503; 6 Bll., Exemplare in München

**26** Epitaphium cuiusdam medici Mediolanensis

Quo Mediolanum sese iactabat alumno,
confractus senio, clare Philippe, iaces,
arte tua medica totum celebrate per orbem.
Cuius ab ingenio vinceris, Esculapi.

**27** Epitaphium illustrissimi Ladislai Bohemie atque Vngarie regis

Huic teneras, lector, lacrimas impende sepulcro,
ingenium pietas si mouet ulla tuum.
Nam iacet in primo defunctus flore iuuente
rex idem quondam Pannonieque decus.
Dira Ladislaus in Persas bella parabat.
robore militie diuitiisque potens,
ut validum fidei trans pontum pelleret hostem,
demeret e Grecis exitiale iugum.
Sed bis undenos nondum compleuerat annos,
cum rapuit iuuenem precipitata dies.
Iam populos in spem vincendi traxerat omnes,
additus et Persis iam metus acer erat,
iamque gener poterat Gallorum ab rege vocari,
mors nisi turbasset inuida coniugium.

**28** Epigramma urbis Rome

Roma vetus, veteres cum te rexere quirites,
nec bonus immunis nec malus ullus erat.
Defunctis patribus successit praua iuuentus,
cuius consilio precipitata ruis.

---

Staatsbibl., Tilsit Gymnas.) Bl. 3v; Strozii poetae pater et filius, Venetiis Aldus 1513, f. 147v; Paulus Jovius, Elogia virorum litteris illustrium 1577, 198; Canonherius, Flores illustrium epitaphiorum 1627, 433; Huemer, Wiener Studien IX 1887, 71 ex cod. Seitenstetten 54. Hs. München lat. 8178 f. 241v.

**26** Philippus de Mediolano 1423 f. Vicerector universit. medicorum (s. Malagola I rettori nell' antico studio . . . 1887 [Estr. d. Annuario d. Università di B.] 27), später Professor der Medizin in Bologna (de Renzi, Storia della medicina in Italia II, Napoli 1845, 460). Er veranlaßte seinen Freund Rinucci zur Übersetzung der Hippocratesbriefe (s. Lockwood, Harvard Studies in classical philology 24, 1913, 93). Vgl. E. Walser, Poggius Florentinus, Teubner 1914. 457.

**27** Klage auf den am 23. November 1457 17 jährig gestorbenen König Ladislaus von Böhmen und Ungarn. Nach einem Costerdruck wiederholt auf der letzten Seite eines Utrechter Claudian (Hain 5377 = Campbell 447 = Pellechet 3804). Anonym und ohne dist. 4 in Cassel Philol. 4° 17 f. 149v, Melk 798 f. 30r, München Staatsbibl. 369 f. 108v, Univ.-Bibl. 4° 812 f. 205.

**28** Klage auf den Verfall Roms. Nach den epigraphischen Syllogen des 15. Jahrhunderts Inschrift in S. Maria Trastevere (cf. CIL VI 5, 5* n. 3* h). Von Pascal (Rendiconti Accad. Lincei 1906, 478—81) mit Recht früherer Zeit zugewiesen. Oft kopiert (z. B. Berlin lat. 2° 667, 4° 432, 433) und gedruckt,

**29** Aliud in laudem ipsius urbis
Roma potens, totus condam cui paruit orbis,
cesaribus felix, ingentibus aucta triumphis,
martiribus sanctis nunc illustrata pioque
pontificum sceptro felicior ipsa triumphas.
Cui deus ecclesie sancte iura omnia, summum
imperium sine fine dedit, cui subicit omnem
eterna populum commendans lege fidelem.
Cui flectunt humiles flectunt et colla superbi.

**30** Epitaphium Annei Lucii Senece
Cura labor meritum sumpti pro tempore honores . . . ossa tibi.

**31** Epitaphium diui Bernardi Clareuallensis patris
Clare sunt valles, sed claris vallibus abbas
clarior. Hic clarum nomen in orbe dedit.
Clarus auis, clarus meritis et clarus honore,
clarior eloquio, religione magis.
Mors est clara, cinis clarus, clarumque sepulchrum,
clarior exultat spiritus ante deum.

**32** Epigramma sancte Marie virginis
Partus et integritas discordes tempore longo
virginis in gremio federa pacis habent.

**33** Epitaphium cuiusdam romani iurisconsulti per Eneam Siluium
Hic romane iaces, quo nec romanior ullus . . . vita fuit.

---

z. B. de Nolhac, La bibliothèque de Fulvio Orsini, Paris 1887, 206, zuletzt Konrat Ziegler, Catalogus codicum lat. class. in bibl. urbica Wratislaviensi 1915, 90.

**30** Zuerst im 9. Jahrhundert bezeugt. Steht in sehr vielen Senecahss. und -ausgaben, oft in humanistischen Florilegien. Gedruckt z. B. Baehrens V 386 n. 73, Riese n. 667. Vgl. CIL. VI 5 S. 4* n. 2* l.

**31** Grabschrift Adams von S. Victor auf den hl. Bernhard in Clairvaux († 1153). Von den vielen Hss. und Drucken nenne ich die wichtigsten: D. Philippi de Harveng opera ed. Chamart, Duaci 1621, 802; Migne Patr. lat. 171, 1456; 185, 568, 1538; Lalor, Le trésor de Clairvaux, Paris 1875, 187. Hss.: Brüssel 1079—84 (ed. Catalogus codicum hagiogr. 1886 I 1, 286); Cambrai 252 f. 174, 536 f. $134^v$; Chalon-sur-Saône 29 f. 108; Charleville 197 b (ed. Catalogue 1879, 636); Douai 372 III f. 131; Erlangen 497 (ed. Hocker, Bibliotheca Heilsbronnensis, Noribergae 1731, 13); Evreux 96 f. 79 (ed. Catalogue Omont 1888, 449); Heiligenkreuz 221 f. $55^v$; Leipzig 1319 f. $117^v$; München lat. 12 553 f. $76^r$; Paris Arsenal 942 f. 105; Salzburg S. Peter a IX 35 f. $27^r$; Wien Schotten 191 (ed. Hübl, Catalogus 1899, 207).

**32** ed. Gall Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters 1868, 7 n. 13 ex cod. Engelberg 102 saec. XIII. In der Trierer Hs. 814 (Katalog 804) des Trierer Mönches Hubert von Köln f. $77^r$ überschrieben 'Epigramma sancte marie virginis in basilica diui Mathie apostoli'.

**34** Idem pro Siluio et Victoria suis genitoribus
Siluius hic iaceo, coniunx Victoria mecum.
Filius hoc clausit marmore papa Pius.

**35** Eiusdem de preceptis decalogi
Hoc precor, hoc moneo: Toto conamine, tota
ex anima, toto dilige corde deum.
Vt legi facias, tibi, sicut amaris, ametur
proximus: ex primo pendet amore sequens.
Sabbata deuote recolas, ut precipit alma
lex; seruile dies festa releget opus.
Et patris et matris potiaris honore; tenorem
vite multiplicat hac pietate deus.
Non interficies. Nunquam mechabere. Furtum
non facies. Falsum testificare nihil.
Non cupidum faciat aliena pecunia; nullus
alterius rebus luxuriare debet.
Sponsam non cupias quam duxit proximus; immo
floreat illesus proximitatis amor.
Hec legis precepta decem, nisi fallor, habere
ex patrum veterum traditione potes.

**36** Idem vexatus a podagra
Si sacer est sanguis Christi de corpore fusus
et dignus latria, dira podagra fuge.
At si membra diu possessa relinquere nescis,
urgeat ut saltem flamma dolorque minus.

**37** Idem ad poetam quendam
Desine pro numeris nummos sperare, poeta.
Carmina si dederis, carmina reddidero.

Responsio ipsius poete
Pro numeris numeros tibi si fortuna dedisset,
non esset capiti tanta corona tuo.

---

**33** Sind die sechs letzten Distichen des poetischen Nachrufes, den Enea Silvio seinem 1439 in Basel von der Pest dahingerafften Freund, dem Juristen Lodovico Pontano, widmete; er steht vollständig z. B. bei Otto Aicher, Theatrum funebre, Salisburgi 1675, III 270 f., Panciroli, De claris legum interpretibus, Lipsiae 1721, 193 f., 423, verkürzt und verderbt bei Cugnoni, Aeneae Silvii opera inedita (Atti d. Accademia dei Lincei. Memorie d. classe di scienze morali. Ser. III. Vol. 8), Roma 1883, 673. Hss: Basel F VIII 1 f. $101^v$, Fulda C 10 f. $114^r$, Karlsruhe S. Peter Pap. 24 f. $103^v$ (nur hier Enea als Autor genannt), München Staatsbibl. lat. 289 f. $100^v$, 418 f. 134, 14 134 f. $143^r$, Univ.-Bibl. $2^0$ 671 f. 330.

**34** Grabinschrift der Eltern Pius' II. in der Franciscuskirche in Siena. Oft gedruckt z. B. N. Chytraeus, Itinerum delitiae 1599, 210; Cugnoni l. c. 356; Archivio della soc. Romana di storia patria 25, 1902, 128.

**38 Idem Pius ad turbam poetarum**
Discite pro numeris numeros sperare, poete.
Mutare est animus carmina, non emere.

**39 Idem in festo purificationis sancte Marie**
En micat et toto lux sancta nitescit in orbe,
et gemino splendet lumine fausta dies.
Hac die siderei mater ducis atque perennis
virgo puerperii tempore sancta suo
pertulit ad sanctum germen venerabile templum,
atque pio expositum protulit alma sinu,
et pullos offert prisco de more gemellos,
quos pia progenuit castaque turtur auis.
Hunc sacer ille senex puerum veneratus in ulnis
Symeon excepit pectore et ore colens,
concinnitque deo sacrum venerabilis hymnum,
speque sua fruitur vota petita tenens.
Hinc pia procedit crebra cum lampade pompa
et matrem et natum concomitata sacros.
Hinc, o christicole, solemnem ex ordine morem
luminibus sacris concelebrare decet.

**40 Epitaphium cuiusdam exulis**
Exulibus tandem fortuneque ultima passis
est aliquid patrio se reddere posse sepulcro.
Mollius ossa cubant manibus tumulata suorum.

**41 Epitaphium Elizabeth impudice mulieris**
Hic iacet Elizabeth. Si bene fecit, habet.

**42 Hectoris Troiani virorum strennuissimi epitaphium**
Defensor patrie iuuenum fortissimus Hector . . . humo.

---

**37, 38** Abwehr der um päpstliche Mäzenatengaben buhlenden Dichter, besonders Filelfos, durch Pius II. Vgl. Lami, Catal. cod. bibl. Riccardianae 1756, 8; Rosmini, Vita di Francesco Filelfo 1808 II 114; G. Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini III, 1863, 628 ff.; Borsa, Arch. stor. Lombardo 20, 1893 440.

**39** anonym in Paris lat. 3639 saec. XVI f. 222$^r$.

**40** Den letzten Vers führt Enea Silvio in einem Brief vom 3. Sept. 1453 an Goro Lolli an (Briefwechsel hrsg. von Rudolf Wolkan III 1 [Fontes rerum austriacarum Abt. II Bd. 68], Wien 1918, 239).

**42, 44** je fünf Distichen, unter den sogenannten carmina XII sapientum gedr. Baehrens, Poetae lat. min. IV n. 147, 146; Riese Anthol. lat. n. 631, 630.

**43** Gedruckt Labbe, Thesaurus epitaphiorum. Paris 1686, 197. Erscheint meist in Verbindung mit 42 und 44, so in Berlin lat. 2$^0$ 49 f. 90$^v$, 93$^v$, 4$^0$ 205 f. 26$^v$, Bern 211 f. 153$^r$, Donaueschingen 30 f. 36$^v$, Gotha Ch. B. 1047 f. 38, Mailand Ambros. D 27 inf. f. 270, Modena Est. lat. 1080 (IV F 24) f. 163$^v$, München lat. 466 f. 96$^v$, Paris lat. 8413 f. 202$^v$, Rom Vatic. lat. 9985 f. 23$^r$,

**43** Eiusdem
Troum protector, Danaum metus, hic iacet Hector.

**44** Achillis Greci
Pelides ego sum Thetidis notissima proles . . . humum.

**45** Eiusdem
Hectoris Eacides domitor clam incautus inermis
occubui, Paridis traiectus arundine plantas.

**46** Anthenoris
Hic iacet Anthenor, Patauine conditor urbis;
proditor ipse fuit quique sequuntur eum.

**47** Alexandri
Sufficit huic tumulus, cui non suffecerat orbis,
cui nimis angusta res fuit ampla nimis.

**48** Homonee doctissime ac probissime Romane
contubernalis Atimeti nobilissimi Romanorum senatoris
epitaphium pietatis atque elegantie plenum
Rome in marmoreo tumulo vetustissimis litteris sculptum
Actor loquitur
Tu qui procedis secura mente parumper . . . vlterius.

Wien 3509 f. 45ᵛ und am Schluß der Hss. und Ausgaben von Guidonis Columnae Messanensis historia destructionis Troiae.

**45** Gedruckt Anthologia latina ed. H. Meyer 1835 n. 638. Hss. Brüssel 21 951 f. 105ʳ, München lat. 466 f. 96ᵛ.

**46** Hss. Florenz Landau-Finaly 203 f. 18ʳ, München lat. 369 hinten.

**47** Gedruckt Anthologia lat. ed. H. Meyer n. 702. Hss. Krakau 2038 p. 21, Mailand Ambros. M 44 sup. f. 20ʳ, Nikolsburg II 52 f. 133ᵛ, Paris n. acq. lat. 650 f. 140ᵛ (vier Distichen).

**48** 4 Zeilen Gesamtüberschrift + 4 Z. Teilüberschriften der viergeteilten 13 Distichen, also im ganzen 34 Zeilen, welche Bl. 22ʳ füllen. Inschrift des Marmorgrabsteins (jetzt im kapitolinischen Museum) der Claudia Homonoea, um 50 n. Chr. CIL. VI 12652. Carmina lat. epigraphica conl. Fr. Buecheler, Teubner 1897, n. 995. Fr. Plessis, Epitaphes 1905, n. 39. Die Zahl der Kopien dieser Perle epigraphischer Dichtung in den Zibaldoni der Renaissance ist Legion. Zur Fortsetzung der in meiner Dissertation (Eine humanistische Anthologie, Berlin 1908, 53) begonnenen Liste verzeichne ich: Bamberg X I 10 f. 29, Brescia Quirin. C VII 1 f. 171ᵛ, Cambridge Trinity Coll. 1146, Florenz Ricc. 931 f. 4ᵛ, Mailand Ambros. C 64 sup. f. 138ᵛ; N 202 sup. f. 39, T 12 sup. f. 73, T 20 sup. f. 73, Trotti 373 f. 21ᵛ, Brera AD XI 44 f. 28ᵛ, Modena Est. lat. 1080 f. 51ᵛ, München lat. 394 f. 195, 6720 f. 188ᵛ, Padua Museo Civico C.M. 422 f. 71ᵛ, Paris lat. 8206 f. 53, 8244 f. 50ᵛ, Pavia Univ. 73 f. 71, Rom Vatic. lat. 1610 f. 111ᵛ, 5994 f. 66ʳ,

**49** Epitaphium Neuii poete
Diua tibi vita est, felicia tempora, Neui.
Me miserum, versa est sors mea morte tua.
Nulla igitur requies onerosa in luce moranti.
Te sine dulce nihil, te sine vita dolor.
Occidis ante annos patrie virtutis imago,
sic tamen ut viuas in meliore loco.
Accipe supremos tumuli modo, frater, honores,
quos potius nobis tu dare debueras.
Responsio
Parce precor lacrimis. Fatum, germane, quid urges?
Omnibus hec solido est scripta adamante dies.
Puluis et umbra sumus tantum. Post funera virtus
nomen inextinctum sola superstes habet.
Nil aurum vel pompa iuuat, nil sanguis auorum:
excipe virtutem, cetera mortis erunt.
Hanc cole, et ante oculos imitanda exempla parentum
pone. Sed interdum sit tibi cura mei.

**50** Epitaphium Eugenii pape quarti
Eugenius iacet hic quartus, cor nobile cuius . . . opus.

**51** Epitaphium Nicholai pape quinti eius immediati successoris
Hic sita sunt quinti Nicholai antistitis ossa . . . sacra.

**52** Epitaphium Andreole genitricis eiusdem Nicholai pape quinti
Vos quibus est humilem concessum degere vitam . . . docet.

---

Venedig Marcian. 3564 (lat. VI 132), 4653 (lat. XII 192) f. 50v, Verona Comun. 68 f. 163, Wien Ross. IX 25 f. 52, Wolfenbüttel Gud. lat. 342 f. 20v. Pyndari bellum Troianum ex Homero . . . Fani 1505 f. DIIIIv.

**49** ed. Baehrens l. c. V 395 nach dem aus Coster abgeschriebenen cod. Lansdowne 762. Die zweite Hälfte (Responsio) allein bei Otto Aicher, Theatrum funebre, Salisburgi 1675, III 516 ohne Quellenangabe als 'Genevae in templo D. Petri'. Vers 6 der Responsio fehlt Coster.

**50** Neun Distichen. Maffeo Veggios Inschrift des jetzt zerstörten Grabmals Eugens IV. († 1447) in S. Peter. Gedruckt Ciaconius-Oldoinus, Historiae Pontificum II 1677, 876; Acta Sanctorum, Iunii t. VII 1717, 82; Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste², Leipzig 1881, 206 u. ö. Mit n. 51 als n. 27, 28 in Petri Sabini Sammlung christlicher Inschriften sowie in den Hss. Cassel philol. 4° 17 f. 138v, Donaueschingen 30 f. 41v, Pavia 435 f. 48v.

**51** Sechs Distichen. Enea Silvios Grabinschrift Nicolaus' V. († 1455) in den vatikanischen Grotten. Gedruckt Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma VI 1875, 37 n. 59; Dominicus Georgius, Vita Nicolai V. P. M. Romae 1742, 164; Gregorovius. l. c. 208 u. ö.

**52** 13 Verse ($= 1/5$) der Elegie des Janus Pannonius auf Andreola Calandrini, verwitwete Parentucelli († 1451). Hss. Berlin lat. 4° 433 f. 31v—32, Mailand Ambr. R 93 f. 25. Gedr. Jani Pannonii poemata ed. Teleky, Utrecht 1784, I 360—64.

**53** Hs. Leiden L 63 f. 78v.

**53** Epitaphium Iugurte Numidie regis
Quem tegit hic cespes, mundi fuit impius hospes.
Dilexit rabiem. Non habeat requiem.

**54** Epigramma iocosum
Deuorat agricolam rex, regem tiro; sed illum
usurator edit; comedit sed presbiter istum,
presbiterum meretrix; meretricem leno remordet,
lenonem caupo, sed cauponem parasitus,
illum senipedes, symia senipedes.

**55** Epigramma serium
Iam satis est lusum. Potior mihi transiit etas.
Me scio delusum, si non correxero metas.

**56** Epigramma dei altissimi
Quod deus est scimus. Quid sit si scire velimus,
supra nos imus. Sed quod sit summus et imus,
ultimus et primus, scimus; plus scire nequimus.

---

**54** ed. Mone, Anzeiger f. Kunde d. d. Vorzeit VIII 1839. 548 nach Neuburger Hs; Alwin Schultz ibid. 1872, 111 nach cod. Breslau U. B. II Oct. 1; K. Ziegler, Catalogus codicum lat. class. in bibl. urbica Wratislaviensi 1915, 248 nach cod. Rhedig. 58. Hss: Budapest Museum cod. lat. m. a. 212 f. 98^r^, Leiden Lat. 11 E f. 317^v^, Paris lat. 2962 f. 144^v^, Wien 12 531 f. 134^r^. In Erfurt Amplon. Fol. 173 f. 13^r^, Qu. 311 f. 77^v^ (beide s. XIV), Würzburg M. ch. q. 174 f. 246^v^ um ein Verspaar verlängert:

In mundo queque sic per culum facit eque
symea transire. Potes hoc ex hiis reperire.

**55** Steht innen auf dem Vorderdeckel der Hs. V 38 des Gymnas. Iglau (s. XVI).

**56** Hss: Berlin Theol. 4$^0$ 372 f. 129$^r$ (s. XIV), Brügge 237 (s. XIII, ed. Laude, Catalogue des mss. 1859, 217), Frankfurt Barthol. 92 f. 191$^v$, München lat. 5990 f. 8$^r$ (s. XII), 26 847 f. 269$^r$, Stuttgart Theol. 2$^0$ 101 f. 58$^v$, Wien Schotten 192 (ed. Hübl, Catalogus 1899, 208), Zürich C 148 (s. XIII, ed. Werner, Neues Archiv f. ältere d. Gesch. 31, 1906, 580).

Von den vorstehenden 56 Gedichten gehören 6 dem Altertum, 18 dem Mittelalter, 28 der Renaissance, 4 nicht sicher datierbare eher jüngerer als älterer Zeit an, das jüngste (n. 25) dem Dezember 1460. 3 sind von Ovid, 3 von Francesco da Fiano, 5 bis 8 von Enea Silvio (Pius II.), alle anderen von verschiedenen, meist unbekannten Verfassern. Wirkliche Grabschriften sind nur 9 (n. 2, 3, 12, 14, 22, 23, 31, 34, 48); auch sie sind nicht der steinernen, sondern, wie alle anderen, der papiernen Überlieferung entnommen. Diese, d. h. lateinische humanistische Miscellanhandschriften, poetische Florilegien, Renaissance-Zibaldoni, sind die einzige Quelle des Liber epitaphiorum. 10 Texte sind keinesfalls als Epitaphien aufzufassen, lassen sich aber wenigstens zum Teil als Epigramme im neueren Sinn auffassen.

Die Sammlung setzt sich vorwiegend aus tituli und epitaphia zusammen; 'das war der Inbegriff dessen, was das Mittelalter bis zum 11. Jahrhundert seine Poesie nannte' [1]). Sie scheint mir deswegen mitnichten ein letzter Sproß des Mittelalters, vielmehr ein echtes Kind neuzeitlichen Geistes, erwachsen aus zwei Elementen der Renaissance, aus dem Kultus des großen Menschen, der Heldenverehrung, und aus der Ruhmesliebe und dem Glauben an die Unsterblichkeit verleihende Macht der Dichtkunst [2]). Sinn und Zweck des humanistischen Epitaphs und dieser ältesten gedruckten [3]) lateinischen Epitaphiensammlung ist, dem Genius zu huldigen und ihn der Unsterblichkeit zu weihen [4]) [5]).

Daran kann meines Erachtens die salbungsvolle Vorrede nichts ändern, welche den complura variaque a variis profecta auctoribus carmina einen erbaulichen und pädagogischen Zweck unterlegt, noch der wohlberechnete Anfang und Schluß, der sie quasi als vom Grab des Erlösers an der heiligen Mutter Gottes vorüber zum Thron des Höchsten führende Himmelsleiter darstellt. Obwohl diese fromme Einkleidung der Art des Pius II. gewordenen Enea Silvio Piccolomini entspricht, müssen wir die Überschrift des Costerdruckes mit größtem Mißtrauen aufnehmen. Pius II. war in den knapp bemessenen Stunden literarischer Muße seines kurzen Pontifikats mit seinen Denkwürdigkeiten und seiner Kosmographie, die beide unvollendet blieben, vollauf in Anspruch genommen und hatte keinen Anlaß, seinen wohlbegründeten Schriftstellerruhm mit unselbständigen Parerga aufs Spiel zu setzen. Wollte er einen Liber epitaphiorum zusammenstellen, so konnte er wohl ein Bändchen mit eigenen solchen Dichtungen füllen, wie er schon 1443 epigrammata an

[1]) So sagt nicht ohne Übertreibung Ludwig Traube (Kleine Schriften, hrsg. von Brandt = Vorlesungen und Abhandlungen hrsg. von Boll III, München 1920, 87).

[2]) Die Leichtigkeit, mit der Dichter und Dichterlinge einige Pentameter und Hexameter zum Encomium und zur Totenklage formten, ließ die Epitaphiendichtung üppig ins Kraut schießen — und verseichen. Sie blieb Mode für die ganze neulateinische Poesie

[3]) Die älteste, mir bekannte, handschriftliche, einheitliche, d. h. einer Person gewidmete, größere humanistische Epitaphiensammlung ist diejenige auf Niccolo III. von Este-Ferrara († 1442) im codex Antonelli 546 in Ferrara. Die Mehrzahl dieser Epitaphien stehen bei Borsetti, Historia gymnasii Ferrariensis I 1735, 41—46 nach dem codex Bevilaqua = Modena Est. lat. 1080.

[4]) 'Immortalitati pueri defuncti consulere' ist laut Vorwort Zweck der von Flavius Hermes und Demetrius besorgten Ausgabe der Alexandri Pueri Senensis (eines 16jährig verstorbenen Familiaren Girolamo Riarios) multorum nostri temporis poetarum epigrammata (Hain 809 = Pellechet 457, Exemplare in München, Paris, Raudnitz). Eines der 36 poetischen lateinischen und italienischen und 8 prosaischen Epitaphien von Franc. Noxetus, wie unsere n. 22 dem Plautus-Epitaph bei Gellius (n. 21) nachgebildet teile ich als Beispiel für den Unsterblichkeitswahn der Zeit hier mit: 'Postquam Cinnutium Alexandrum Senensem forma pudore cantuque non minus insignem quam gestis Alexander ille Macedo fuit, tam immaturo obitu fata rapuere, risus tacet, charites squalent, pullata Venus est, ferturque pyerides dolore tactas non nisi lugubre vatibus subministrare carmen, et iurasse non prius aliam sumpturas lyram quam munere suo toto notus orbe et immortalis Alexander factus sit'.

[5]) Die Rücksicht auf die praktische Verwendbarkeit als Formelbuch für die eigene Produktion spielt bei unserer Sammlung eine weit geringere Rolle als bei der ältesten gedruckten lateinischen Inschriftensammlung des Erfurter Humanisten Nicolaus Marschalk (darüber vgl. Hülsen, Jahrbücher der Akademie Erfurt N. F. 38, 1912, 161—179).

Lorenzo Valla[1]) und später an Bartolomeo Roverella[2]) gesandt. Er wäre nicht so bescheiden gewesen, Marsuppinis Grabschrift für Bruni (n. 22) vor seinem eigenen Epitaph auf den florentinischen Kanzler[3]) den Vorrang zu lassen und sein eigenes Ciceroepitaph[4]) zugunsten eines verderbten Fragments (n. 5) zu unterdrücken; er hätte die Selbstmörderin Dido (n. 7) und die Dirne Elisabeth (n. 41) nicht mit der unbefleckten Jungfrau (n. 32) in eine Reihe gestellt. Enea Silvio ist der einzige Autor, den der Kompilator zu n. 33—39 mit Namen nennt — zu n. 27 und 51 unterläßt er die namentliche Anführung —; er war vielleicht der einzige ihm bekannte ex variis auctoribus. Daß er eine Versifizierung des Dekalogs (n. 35) und ein geistliches Lied auf Mariä Reinigung (n. 39)[5]) unbedacht aus seiner Quelle in die Epitaphiensammlung herübernahm, zeugt von der Flüchtigkeit seiner Arbeit wie von der Dürftigkeit seiner Kenntnis der Poesie Eneas.

Die Frage nach dem Kompilator, Ordner oder Herausgeber des Liber de epitaphiis virorum illustrium ist nicht zu trennen von derjenigen nach dem Bearbeiter der Retractatio ad Carolum Cypriacum[6]) und der Baebius-Epitome der 5 Costerdrucke, mit dem er identisch sein dürfte. Sie harrt noch ihrer Lösung. Vorläufig bleibt der Verleger Coster ebenso unfaßbar wie der Drucker, abgesehen von der durch den Rubricator der Darmstädter Inkunabel gegebenen Datierung 1472.

Das 15. und 16. Jahrhundert kannte diese wissenschaftlichen Bedenken nicht. Es nahm Costers pseudepigraphe Bücher als Werke Pius' II. hin und fand an ihnen Gefallen. Das zeigen die handschriftlichen Exzerpte, die Kopien, die Nachdrucke.

Der Nürnberger Arzt, Humanist und Antiquar Hartmann Schedel hat in seinem um 1503 abgeschlossenen großen den Archäologen wohlbekannten Opus de antiquitatibus cum epitaphiis, cod. Monac. lat. 716, unsere Epitaphien 2, 3, 6—18, 21, 27, 34, 42—46, 50, 51 aufgenommen. Um dieselbe Zeit kopierte ein Engländer aus Campbell 1186 in cod. Lansdowne 762 des British Museums f. 17—19 unsere Epitaphien 49—53, 4—14 und 18[7]).

Campbell 1493 ist vollständig kopiert im cod. Haarlem Fol. 14, f. 15—24 im cod. Paris lat. 16 246 (aus Belgien) f. 99—110, ganz nachgedruckt von R. Fax Londoniis 1509: 'In hoc libro hec continentur. Salus corporis. Salus anime. Pius contra venereos. yliada Homeri'; 22 40-zeilige Foliobll. (Brit. Mus.).

[1]) Briefwechsel ed. Wolkan I, Wien 1909, 146 n. 49. [2]) Cugnoni l. c. 666.

[3]) Cugnoni 681 n. 86. Mazzuchelli, Scrittori d'Italia II 4, 2201.

[4]) Cugnoni 671 n. 38.

[5]) Solange andere Zeugnisse fehlen, bleibt Eneas Autorschaft zweifelhaft, hierfür wie für n. 27 und 40. Leider habe ich die Enea-codices der Biblioteca Chigiana, die darüber wohl Aufschluß geben dürften, nicht eingesehen, sondern blieb auf Cugnonis bei aller Reichhaltigkeit und Fülle unvollkommenes Werk angewiesen.

[6]) Sie ist doppelt schwierig, solange wir von der Retractatio keinen zuverlässigeren als den Vulgattext haben: Hain 226 f. 21v—23 = Epist. 395 der alten Ausgaben = Opera, Basileae 1551, 869—872. — Ihre Verbindung mit Salicetos Gesundheitslehre scheint nicht von Coster oder seinem Helfer herzurühren; denn sie findet sich schon in gleichzeitigen belgischen Hss., wie Paris lat. 16 246 f. 192—203r und Rom Vallicell. C 91 f. 132—143r

[7]) Diese Inkunabelkopie benutzte Baehrens in seinen Poetae latini minores V 1883 S. 394 ff. zu seinen vermeintlichen editiones principes.

Campbell 1186 ist vollständig kopiert in dem 1473 in Lothringen geschriebenen cod. Saint-Mihiel 50 [1]), das letzte Drittel im cod. Göttweig 445 (390) f. 225—236, das letzte Viertel nachgedruckt in einer vom Elsässer Arzt und Humanisten, Korrektor, Herausgeber, Übersetzer und Vielschreiber Johann Adelphus Muling [2]) 1507 in Trier besorgten, durch neue Epitaphien und Zusätze vermehrten, von Johann Grüninger in Straßburg wiederholt aufgelegten [3]) Neuausgabe mit dem Titel 'Aeneas Siluius de prauis mulieribus. Epitaphia Clarorum virorum et alia multa'. Daraus teile ich als Ergänzung und Fortsetzung des Liber de epitaphiis folgende Epigramme mit [4]):

**57** Epitaphium Ioannis Pici Mirandule conditum a Baptista Mantuano

Picus Ioannes celos elementa deumque
doctus adhuc iuuenis sanctificatus obit [5]).

---

[1]) Vgl. Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départements 4° III, Paris 1861, 531—2.

[2]) Über Muling vgl. Charles Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace, Paris 1879, II 133—149, 401—6, Karl Goedecke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung I², Dresden 1884, 440—2, Wilhelm Kahl, Neue Jahrbücher für Pädagogik IX 1906, 483, 528. Bezeichnend für seine Vielschreiberei ist, daß der Herausgeber von 'de pravis mulieribus' ein sehr langes deutsches Gedicht auf die eheliche Treue verfaßte; vgl. Schmidt l. c. 147.

[3]) **A** 32 Bll. got. Typen, Grüningers Druckermarke. Exemplar Straßburg Univ.-Bibl. Vgl. Charles Schmidt, Répertoire bibliographique Strasbourgeois I, Heitz 1893, n. 83. **B** 42 Bll. 26 Zeilen; Antiqua. O. J. u. O. u. Druckerzeichen. Von Pellechet, Catalogue général des incunables des bibl. publiques de France 1897 n. 172 wohl zu Unrecht für Pariser Presse in Anspruch genommen. Exemplare Berlin Staatsbibl. Ai 4851, Paris B. Nat. Rés. 2113. **C** 40 Bll. Antiqua. Ohne Druckangaben, aber von Grüninger. Nach Charles Schmidt l. c. n. 84. Diese Ausgabe oder die folgende in London Brit. Mus. G. 17403. **D** 40 Bll. 28 Zeilen; Antiqua. Vorn Druckersignet des Jehan Petit in Paris. Exemplare Paris B. Nat. Rés. 2112 (= Pellechet n. 173), Wien Nationalbibl. B E. 12 W 30 (3).

[4]) Der Inhalt ist nach dem schon von Georg Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini II 1862 268 A. 5 erwähnten Berliner Exemplar folgender: Bl. 1ᵛ 6 Dist. 'In Libellum aenee Siluii pontificis maximi de prauis mulieribus Elegiacum I. A. M. A.' Bll. 2—3ʳ Widmung 'Disertissimo iuris pontificii interpreti D. Henrico meñ. Ad edem Diui Castoris vrbis Confluentiñ. Ioannes Adelphus Mulingus Argentiñ. sese commendat . . ex Treueri. Anno huius seculi Septimo'. Bll. 3ᵛ—11 'PII SECVNDI PONTIFICIS MAXIMI de mulieribus prauis & earum pernitioso damnatoque consortio . . Tractatus'. Bll. 11ᵛ—24ʳ 'Eiusdem Pii secundi de laude atque epitaphiis virorum illustrium compendiosus & delectabilis tractatus' nebst Prosaanhang. Bll. 3ᵛ—24ʳ = Campbell 1186 f. 45ᵛ—60. Daran schließen sich unmittelbar Mulings Zusätze: Bll. 24 f. 'Cypriani de ligno crucis' (= Hartel III 305—8). Bll. 25 f. Pico della Mirandolas Gebet 'Alme deus . .' (31 Dist. = Io. Pici Mirand. opera, Basileae 1572, 339 f.). Bl. 26ᵛ 'Ad imaginem saluatoris crucifixi elegia Ioannis Flamingi presbyteri boppardiensis. Heu quam deflendum . .' 12 Dist. Bll. 27—32 die von mir S. 24—7 mitgeteilten Epigramme, Mulings Epitaph auf den Straßburger Notar Thomas Mulich aus Nördlingen, Epitaphien auf Conrad Duntzenheim († 1502 in Heidelberg), auf Peter Schott († 1490), auf Crato Udenheim, auf Gabriel Biel († 1495), Anthol. lat. ed. Riese n. 221, die Hälfte von Enea Silvios Epigr. Cugnoni n. 83, sein Epit. auf Lodovico Pontano (s. S. 17 n. 33), allerlei Prosa, z. B. 'Septem mundi mirabilia ex Plinio et Solino', denen das Straßburger Münster zuzufügen sei. Bll. 33—8 'Bocacius in mulieres malas' = Auszüge aus Boccaccios de casibus virorum illustrium. Bl. 39 f. Aldi Romani interpretatio aureorum carminum Pythagore. Bll. 40ᵛ—42 Pythagore aurea verba Marsilio Ficino interprete. — Ich verbessere die durch die Liederlichkeit von Herausgeber und Drucker oft heillos verderbten Texte stillschweigend.

[5]) Dies Distichon übersandte der selige Battista Spagnoli am 27. Nov. 1494 dem Neffen des verstorbenen Pico, dem Grafen Gianfrancesco della Mirandola; vgl. Opera omnia Jo. Pici Mirandulae . ., Basileae 1572, 339 f.

**58** Epit. Pamphili Saxi poete in abortum ducis Mediol.

Quis sum scire vultis. Istud sciet nemo.
Nullus sum, anonimus sum, lege reiectus sum.
Beatrix mater enixa periit mecum.
Cuius obitum Ludouicus princeps in eternum
deflet. En diritas fati [1]).

**59** Petri Schotti Argentinensis tetrastichon in Venerem

Vrit in affectu Venus anxia, sordet in actu.
  Inficit et fetet, quando patratur opus.
Post factum fecisse pudet. Cito preterit illud
  quod iuuat. Eternum quod cruciabit erit [2]).

**60** Epitaphium Ioannis Altisen scriptoris apostolici

Inuida †maldentis postquam mihi flamma pepercit,
  nec licuit fato conueniente mori,
huc me congeries scelerum protraxit, ut esset
  publica criminibus pena ferenda meis.
Mille deus placido pensauit funere cedes,
  acrius in stygio plectar ut orbe reus.
Sit procul humani generis miserator, ut umbra
  res mea cumque meo corpore fama ruat.
Hoc unum moriens, unum hoc super omnia mando:
  Fiscus opes, animam Styx gerat, ossa canis [3]).

**61** Epitaphium Reuerendissimi D. Petri Cardinalis Sixti IV.

Sancta superuacuum dederat cui Roma galerum,
  hec Petrum niuei marmoris urna tenet.
Plorat Siluetus, plorat Tiresia et Agnus.
  Hic leno, hec meretrix, ille cinedus erat [4]).

[1]) Hss. München lat. 388 f. $113^r$, 394 f. $210^v$, beide saec. XVI in. Beatrice d'Este, Gattin Lodovico Moros von Mailand, starb in den ersten Januartagen 1497 bei einer Fehlgeburt.

[2]) Die beiden vielleicht durch den morbus gallicus aktuell gewordenen Distichen sind nicht vom Straßburger Humanisten Peter Schott, sondern gehören dem Mittelalter an. Sie stehen in einer Züricher Hs. des 12. Jahrhunderts (ed. Werner, Neues Archiv 31, 1906, 579), in der Münchener Hs. lat. 6911 f. $102^v$ des 13., in der Göttinger Spruchsammlung des 14. (ed. Ernst Voigt, Vollmöllers Romanische Forschungen III 1887, 290 n. 90) und in zahlreichen Hss. des 15. Jahrhunderts (in London Harley 3716, Lyon 168, München lat. 78 f. $188^v$, daraus kopiert in lat. 369 f. $100^r$ und 716 f. $283^v$. München Univ. $4^0$ 768 f. $91^v$, Oxford Bodl. West. 20102 f. 220 überschrieben 'Jo. Chrysostomi de luxuria'; in Paris lat. 8247 f. $123^v$, nouv. acq. 1544 f. 109, Rom Vatic. lat. 1631 f. $113^v$ ohne Überschrift).

[3]) In München lat. 394 f. $204^v$ o. Ü. von italienischer Hand um 1500. In H. Schedels Epitaphiensammlung, lat. 716 f. $165^r$ überschrieben 'Testamentum Petri Altissen Hispani'.

[4]) Pietro Riario, Kardinal von San Sisto, Nepot Sixtus' IV, † 5. Jan. 1474. Dies Epitaph nach unserem Straßburger Druck zitiert bei Pastor, Geschichte der Päpste$^3$ II 1904, 494 A. 2. Hs. München lat. 965 S. 365. Das zweite Distichon in einem größeren Epigramm in München lat. 716 f. $137^r$ (ed. A. Schmarsow, Melozzo da Forli, Spemann 1886, 338), welches verkürzt in München lat. 4149 f. $325^r$ und Wien 5180 f. $113^v$, einzeln in Tizios Storie Senesi (cf. A. Luzio, Giornale storico d. lett. ital. 19, 1892, 80).

**62 Epitaphium Codri Bononiensis a Philippo Beroaldo iuniore conditum**

Codre quid est infra? Tenebre. — Num scansio ad astra est?
Nulla. — Quid est Pluto? Fabula vana hominum. —
Cerberus estne illic, Proserpina Persephoneque?
Non mage quam Pluto quamque ager elysius. —
Que natura anime? Que corporis? Illa perinde
soluitur ac corpus, nec magis illa viget.
Proinde tibi indulge, dum viuis; dum licet uti,
utere deliciis. Omnia mors adimit.[1])

**63 Epitaphium Hermolai Barbari**

Barbariem Hermoleos Latio qui depulit omnem,
Barbarus hic situs est. Vtraque lingua gemit.
Vrbs Venetum vitam, mortem dedit inclita Roma.
Non potuit nasci clarius atque mori. [2])

**64 Epigramma in monachum pinguissimum**

Si vestis pulla, rasum caput, ampla cuculla
quemquam iustificant, hic homo iustus erat.

**65 Epigramma in adolescentem ignauum**

O deus omnipotens, vituli miserere Ioannis,
quem mors preueniens non sinit esse bouem [3]).

[1]) Das ist das 'epigramma nobile amarissimis sane verbis exprobans quod non recta de Christo sentiret, de inferis, de immortalitate anime', von dem Codrus' Biograph spricht (Codri Orationes. Epistole. Silue. Satyre. Egloge. Epigrammata. Venetiis 1506 Bl. LXXI$^v$). Es steht als Epigr. 6 in 'Philippi Beroaldi Bononiensis iunioris Carminum libri III. Eiusdem epigrammaton liber. Romae 1530', ferner in cod. Vatic. lat. 3352 f. 279$^r$, bei Carlo Malagola, Della vita e delle opere di Antonio Urceo, Bologna 1878, 186. Vgl. J. Paquier, De Philippi Beroaldi Iunioris vita et scriptis, Thèse, Paris Leroux 1900, 33 ff.

[2]) Grabschrift des Hermolao Barbaro († 1494) in S. Maria del Popolo. Gedr. Georg Fabricius, Roma, Basel 1550, 183, V. Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma I 1867, 327, Johannis Burckardi Liber notarum ed. Celani I (Muratori R. I. S. XXXII 1) 340.

[3]) Es ist nicht sicher festzustellen, von wem und auf wen das boshafte Distichon zuerst verfaßt wurde. Wenn es, wie wahrscheinlich, italienischer Herkunft, so war es auf einen Giovanni Vitelli gemünzt, schwerlich den 1415 verstorbenen (vgl. Litta, Famiglie celebri Italiani fasc. 24, 1832, Reumont, Geschichte der Stadt Rom III 1, 1868, 567). Die beiden Handschriften Laur. Gadd. 91 sup. 42 f. 47 (ed. Bandini, Catalogus codicum latinorum bibliothecae Laurentianae III 1776, 802; Agostinelli e Benadduci, Biografia e bibliografia di Giovan Mario Filelfo, Tolentino 1899, 39; Cesare Picci, M. Vegio Epigrammista, Varallo-Sesia 1911, 31) und Vatic. lat. 3145 f. 88$^v$ die das Distichon dem Giov. Mario Filelfo zuweisen, werden entkräftet durch die Londoner Epigrammensammlung dieses Autors (cod. Harley 2605), in der es fehlt. Codd. Berlin Ham. 254 f. 126$^r$ und Mailand Ambros. V 32 sup. f. 42$^v$ bezeichnen Antonio Beccadelli als Verfasser. Zahlreich sind die anonymen Hss. Donaueschingen 30 f. 46$^r$, Paris lat. 7659 f. 101$^r$, Rom Vatic. lat. 9980 f. 55$^v$ (saec. XVII), Ottobon. lat. 1223 f. 1$^r$, Mailand Ambros. Trotti 373 f. 94$^r$ (ed. Sabbadini, Miscellanea Ceriani 1910, 201), Brera AD XI 44 f. 38$^v$, wo der erste Vers lautet 'Hoc iacet in tumulo durus cum corde Vitellus'. Ebenso zahlreich ältere Drucke: Franc. Swertius, Epitaphia ioco-seria, Coloniae 1645, 87; Otto Aicher Theatrum funebre IV 1675, 207; William Camden, Remains concerning Britain (Library of old authors n. 26) London 1870, 405; Zarncke, Die deutschen Universitäten im Mittelalter, 1857, 256. Weitere Hss. und Ausgaben in meiner Dissertation: Eine humanistische Anthologie, Berlin 1908, 47 f.

**66** Epigramma in hominem desperatum
Alanus caluus iacet hic sub marmore duro.
Vtrum sit saluus, non curauit neque curo.

**67** In Alexandrum sextum pontificem maximum
Sextus Tarquinius, sextus Nero, sextus et iste.
Semper sub sextis perdita Roma fuit [1]).

**68** Distichon Petri Bolandi Laudenburgensis presbyteri
Germani cunctos norunt tolerare labores.
O utinam possent tam bene ferre sitim [2]).

**69** De virgine Maria
Sum quod eram, nec eram quod sum, nunc dicor utrumque:
Primo virgo, secundo mater, tertio virgo et mater [3]).

**70** Ad idem
Femina mente deum concepit, corpore christum.
Integra fudit eum nil operante viro [4]).

**71** Epitaphium Caroli regis Gallorum
Corpore deformis, animo deformior, urna
rex ego Gallorum Carolus hic iaceo.
Spreui fas equum leges hominesque deosque.
Diis nunc atque homini nausea magna sumus.
Quod prius exarsit in seua pericula carnis,
monstriferum corpus vermibus esca iacet.
Cum non sufficeret tellus amplissima viuo,
exanimes artus strictior urna tegit [5]).

**72** Facetia de quadam hospita
Que nulli aut paucis carnem corpusque negasti,
cur sine carne mihi sordida iura dabas? —
Venisses solus, patuissent limina nostra.
At tibi turba comes, nil nisi turpe canit.
Nonne vides: oculus ut nobis sufficit unus,
contenta est uno sic mea pera viro.

[1]) Alexander VI. 1492—1503. Gedr. Hottinger, Historiae ecclesiasticae novi test. seculum XV, Tiguri 1657, 202; Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Ma. VII[3], 1880, 461; I Diarii di Marino Sanuto. Tomo V pubbl. per cura di F. Stefani, Venezia 1881, 96. Hs. München lat. 716 f. 150[v], germ. 946 f. 296[v] (s. XVI, A. Reissners Acta paparum).

[2]) Den Vorwurf der Italiener gegen die Trunksucht als Nationallaster der Deutschen pflegten diese mit dem Vorwurf der Päderastie zu beantworten. Vgl. P. A. Canonherius, De admirandis vini virtutibus, Antwerpiae 1627, 297. 'Wieder erneuwerte und augirte Lustige Gesellschafft . . von Johanne Petro de Memel' 1659 n. 1088. Medulla facetiarum Stuttgartiae 1863, n. 111. Hs. Wien Schotten 741 f. 155[r] (saec XVII), München lat. 716 f. 155[1].

[3]) Hss. Cambridge Trinity Coll. O. 7. 20 (1348) f. 2, München lat. 19411 f. 56[r] (saec. XII), germ. 303 f. 3[r], Oxford Corpus Christi Coll. 154 p. 433 (saec. XIII, ed. Coxe, Catalogus codicum . . 1852 S. 63).

[4]) Hss. München lat. 4580 f. 129[v] saec. XII, 5597 f. 40[r], 9504 pag. ult. saec. XII[2].

[5]) Es folgen 4 Dist. 'Palinodia eiusdem. Corpore non nimium pulcher, sed pectore fortis . .' Carl VII von Frankreich † 22. Juli 1461. Fünf andere lateinische Gedichte auf ihn edierte Calmette, Mélanges de l'école française de Rome 25, 1905, 211—222

Ähnlich wie Muling zu Coster verhält sich zu Muling die Hs. 814 (Katalog 804) der Trierer Stadtbibliothek, in welcher Bll. 65—78 frater Hupertus Colonie monachus professus monasterii sancti Mathie apostoli extra Trev. 1512 ff. den Liber de epitaphiis, andere Gedichte aus Mulings Ausgabe und weitere Epitaphien (z. B. auf Papst Paul II., die Päpstin Johanna) kopierte.[1]) Raummangel gestattet mir daraus (und aus München lat. 6007 f. 121$^v$ saec. XV ex.) nur eine Parallele zu unserem ersten Epitaph anzuführen.

Epitaphium sacri sepulchri saluatoris nostri in Ierusalem

Sum deus ex euo, carnem sumpsi sine neuo.
Plebs mea me ligno fixit, prodente maligno.
Aspice plasma meum, qui transis ante sepulchrum,
quo triduo iacui, cum pro te passus obiui.
Quid pro me pateris vel que michi grata rependis?
Sum deus, es puluis; sed regnas, si michi seruis.
Pro te passus ita: pro me tu crimina vita.
Pro te plagatus: pro me tu terge reatus.

Damit scheint Pseudo-Enea Silvios Liber de epitaphiis seine Rolle ausgespielt zu haben.[2]) Er steht als wissenschaftliche und literarische Leistung weit über seinen Brüdern, dem Liber de pravis mulieribus und der Baebius-Epitome. Er macht seinem Verfasser oder Kompilator keine Schande, dem Verleger Coster alle Ehre. Mulings Büchlein, die wüste Kompilation eines kritiklosen Vielschreibers, war eher geeignet, ihn zu begraben, als ihm ein längeres Leben einzuflößen; so wenig genügte es dem geläuterten Geschmack der Zeitgenossen des Erasmus.

[1]) Kentenichs Beschreibung im 'Verzeichnis der Hss. der Stadtbibl. zu Trier' Heft 6, 1910, 129—133 unterschlägt den f. 64$^v$ unten stehenden Titel 'Pii II. p. m.' etc. und läßt viel zu wünschen übrig. So ist f. 44$^v$—49 Kopie von Hain 14 731, f. 138—183 vielleicht Kopie von Hain 10417 oder Copinger 3734; auch sonst sind alte Drucke ausgeschrieben.

[2]) Eine Spur seines Fortlebens finde ich in Georgii Fabricii Antiquitatum libri III (Basileae 1549), der die Epitaphien Catos, Caesars, Octavians (n. 6, 9, 10 unserer Sammlung) nach 'Aeneas Siluius' zu wiederholen bekennt (S. 151 f., 233). Für dieselben und für das Alexander-Epitaph n. 47 ist er ohne Anführung benutzt in Petri Pithoei Epigrammata et poematia vetera (Paris 1590), die das Arsenal aller späteren Epitaphien- und Epigrammensammlungen bilden, wie der 'Flores illustrium epitaphiorum' P. A. Canonherii (2. A. Antwerpiae 1627) und der Anthologia epigrammatum P. Burmanni (1759).

Wie bei meinen bisherigen Arbeiten zur lateinischen Literatur des Humanismus habe ich auch diesmal alle nicht dem 15. Jahrhundert angehörenden Hss. durch Zufügung des Saeculums datiert.

Bei der Sammlung meines Materials und der Abfassung dieses Aufsatzes hatte ich mich vielfacher Förderung zu erfreuen. Für Hilfe aller Art, Nachweisung und Nachprüfung von Hss., Vermittlung von Büchern, Auskünfte und Ratschläge bin ich zu Dank verpflichtet den Herren Fritz Behrend-Berlin, Christian Hülsen-Heidelberg, Paul Lehmann-München, Louis Polain-Paris, Erwin Rosenthal-München, Fritz Schillmann-Berlin, Adolf Spamer-Frankfurt a. M., Ernst Walser-Basel, Hans Walther-Halberstadt und last not least Rudolf Wolkan-Wien.

# Tre postille su Pietro Bembo, L. Ariosto, Cassio da Narni.

Di

GIULIO BERTONI (Fribourg).

## Pietro Bembo.

Deve essere stata scritta fra il 1506 e il 1512 questa lettera indirizzata da Elisabetta Gonzaga, duchessa d'Urbino, al Cardinale Ippolito I d'Este. Danneggiata da un incendio, che distrusse già nel sec. XVI parte dell' archivio privato estense, la lettera, quale è ora nel «carteggio dei Principi esteri» (Arch. estense di Stato) è sciupata ai margini e, disgraziatamente. anche una parte della data è stata sottratta dal fuoco alla nostra curiosità:

Ill.$^{me}$ ac R.$^{me}$ in Christo pater et domine mio obseruand.$^{me}$ Mandando al presenta [el] Duca mio Figliolo honor. el mag.$^{co}$ meser Piero Bembo patricio veneto a Ven[etia], ho commesso che nel passare suo lì debba per parte mia fare reuerentia a la S. V. [R.$^{ma}$] la qual prego che bisognandoli cosa alchuna da quello Ill.$^{mo}$ S. Duca per sic[urtà] de lo andar suo uoglia per respecto del P.$^{to}$ S. [et] de lo Ill.$^{mo}$ S. Marchese al quale [è ancho] mandato et ancho mio interponere la sua auctorità che ello consequisca [el] bisogno: et a la S. V. R.$^{ma}$ continuo me racommando. Urbini VIII Jan. 151 . . . R.$^{me}$ D. V. filia et serua ELISABETH.

Il Bembo doveva sostare, adunque, in viaggio per Venezia, a Ferrara e a Mantova. A Ferrara avrà avuto occasione di rivedere Lucrezia Borgia e a Mantova Isabella d'Este Gonzaga.

## Lodovico Ariosto in Garfagnana

### (Febbr. 1522 — Giugno 1525.)

I tre anni passati dall' Ariosto in Garfagnana [1]), in mezzo alle agitazioni di quella provincia, furono certamente fra i meno belli e i meno sereni del Poeta. Non senza scoramento, vediamo messer Lodovico occupato in mille faccende amministrative, alle prese con molte genti facinorose, che devastavano quella terra con iscorrerie, con ruberie, con saccheggi. E per di più ci sentiam pungere l'animo di tristezza nel vedere, grazie al carteggio fra il Duca Alfonso I e il Poeta conservato in parte nell' Archivio di Massa [2]) l'Ariosto assillato da meschine cure, più confacenti a qualsiasi altro ufficiale dell' amministrazione estense. Doveva, il

[1]) Una notizia su un L. Ariosto a Ferrara è stata da me trovata dopo la stampa del mio volume: *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, 1918. Certo Gregorio Zilioli, nel 1491, in una supplica ad Ercole I d'Este, affermava essergli stati mutuati «stara quattro frumento da messer Ludovico Areosto» (Arch. est. Part. Giglioli). Questo Lodovico, però, non deve essere il poeta, ma lo zio del poeta..

[2]) Ringrazio, la Direzione dell'Arch. di Stato in Massa per aver inviato il carteggio all'Arch. di Modena dove ho potuto esaminarlo con tutta tranquillità.

Poeta, vigilare che non fosse fatta violenza a messer Francesco da Lucca, famigliare del Cardinale della Valle, che la pace fosse fermata tra gli nomini di S. Frediano e quelli di Pellegrino del Silico, che fossero puniti con severità e giustizia i delinquenti e temerari di quella provincia, che il podestà di Trassilico fosse sopportato malgrado l'opposizione dei sindaci, ecc. ecc. Ed oltre a tutto ciò, quando l'occasione si presentava, l'Ariosto doveva "volare,, (come dicevasi allora) a Ferrara per servire gli Estensi in altra forma e quindi ritornarsene fra quelle bellissime ma selvagge terre inospitali. Così il Gennaio 1523 egli riceveva il seguente invito:

Messer Ludovico. Occorrendoci hauere a ualerci di uoi per quindeci o XX giorni in certo negotio che hauemo a core, uolemo che lasciato per uoi buono ordine circa le cose pertinente al uostro officio ne ueniate a Ferrara.

Il 17 Febbraio il Poeta era già di ritorno in Garfagnana e la vita tormentosa ricominciava. L'Ariosto, natura tranquilla che rifuggiva dagli atti di violenza, doveva lottare col suo temperamento, che lo portava alla indulgenza, col suo senso di giustizia, che gli doveva consigliare maggiore fermezza e severità, e col Duca inflessibile, che lo spronava al rigore e lo incitava a punire senza misericordia. Povero Poeta! Due o tre settimane di assenza erano bastate a sconvolgere l'opera di pace da lui intrappresa in quella regione. E Alfonso gli scriveva il 12 Aprile:

Messer Lud.co Voi harete trouato et inteso al ritorno nostro a Castelnouo quanto atroci delitti son stati commessi in quella nostra prouincia in uostra absentia e quanto poco respetto et timor mostrano hauer quelli banditi de Dio, de Noi et de la justitia. E perchè noi cognoscemo che la troppo clementia che hauemo usato fin qui in non perseguitare essi banditi con tutta quella seuerità che saria stata conueniente alli lor peccati ha dato lor ardire di multiplicar le colpe, hauemo deliberato di far una tal demostratione che essi cognoscano quanto la lor mala uita ci dispiace: e li altri habbino exempio et causa d'abstenersi dal mal fare. Volemo donque et per questa nostra ui commettemo che usiate ogni possibil diligentia per hauer nelle mani quelli banditi del Costa da Ponteccio et qualunque altro bandito di quella nostra prouincia et maxime quelli che non a caso o per primi moti, ma pensatamente et con animo deliberato hanno commesso homicidij rapine incendij et altri abominebili mancamenti e possendoli hauere facciate di loro quanto uuol justitia. E perchè non si potria contra lor usar tanta seuerità che la lor mala uita non ne meritasse più et non uolemo che si possa dir che la uostra indulgentia sia cagion del lor peccare, ve commettemo che mandiate a far ardere et ruinar le case de quelli banditi che in ditta nostra prouincia sono stati et sono più scandalosi et facinorosi . . .

Avendo poi saputo che un prete, certo Antonino de' Sassi, dava ricovero a banditi, il Duca scriveva all' Ariosto il 14 Maggio dello stesso anno 1523:

. . . Volemo che per rimediare a questo jnconueniente uoi mandiate a chiamare il detto prete Antonino et che con quel più gagliardo modo che uoi saprete gli dicate in disparte et in secreto che la prima uolta che uoi jntendiate più che esso dia o habbia dato ricetto ad alcuno bandito uoi mandarete senza alcun rispetto una notte a bruciarli la casa: et ch' egli auertisca bene che uoi terrete le spie per saperlo: et che non gli giouarà lo esser prete, che farete contra lui ancho qualche altra seuera demostratione: perchè non è conueniente che chi uiue et serua modi contra la uita e precetti di Christo sia coperto nè rispettato sotto il mantel di Christo: e forzateui di metterli tal terror ne la mente ch' egli habbi per l'auenir a guardarsi di far cosa che ci dispiaccia.

Dinanzi alle iniquità e alle infamie, che venivan quasi quotidianamente perpetrate nella sua provincia, Lodovico talora, al colmo dell' indignazione,

faceva proponimento di infierire contro i malfattori ed esponeva al Duca i suoi progetti e chiedeva aiuto d'uomini d'arme e prometteva di mostrarsi rigido esecutore dei rigidi ordini ricevuti; ma nella pratica finiva spesso col cedere alla sua innata mansuetudine e, ottenute le forze chieste, non di rado accadeva che non avesse l'animo di servirsene. Della qual cosa il Duca, stupito che i progetti severi del Poeta trovassero una debole e fiacca esecuzione, non mancava di lagnarsi. E scriveva il 13 Settembre 1523:

... Volemo et per questa nostra ui commettemo che per l'autorità che hauete da noi (la quale è amplissima) facciate tutte quelle demostrationi seuere di justitia che uoi conoscete essere bene che si faccino per honore et seruitio nostro et per debito uostro et per satisfactione di quelli nostri subditi contro tutti quelli assassini ladri homicidiali et altri delinquenti che ci hanno fatto uenire querele della detta nostra prouincia, castigandoli nelle persone et nelle robbe con quella rigidezza che ui parerà che si debba usare per exempio d'altri. Et acciò che habbiate meglio 'l modo di potere exequire questa nostra commissione ui mandamo oltra li XII ballestrieri che hauete lo strenuo Gimignano Zuccho con cinquanta fanti col braccio de li quali percotereti, com'è sopradetto. Et ricordateui che molte uolte per il passato ci hauete scritto che se hauessiuo maggiore numero de executori prouederessiuo alli scandali che si commettono in detta nostra prouincia. Et fate per modo che ora che Noi ui damo la forza di poterlo fare, conoscamo che siate uirile et desyderoso de l'honore nostro et uostro...

Le ultime parole di questa missiva racchiudono un rimprovero alla arrendevolezza e, diciam pure, alla debolezza dell' Ariosto, quale governatore d'una terra a reggere la quale sarebbe occorsa più ferocia che mansuetudine, rimprovero che si fa ancor più palese in un 'altra lettera del 4 Agosto 1524: «Circa quello che uoi ci scriuete de li scoppiettieri che u'hauemo mandati, non possemo star che non ui rispondiamo che ci marauegliamo forte di uoi che per lo passato quando ci hauete scritto et ancho parlato a bocca dil disyderio uostro de hauere un braccio gagliardo et una buona gionta alli ballestrieri che hauete per l'ordinario: pareua che uoi fussi per usarlo»; mentre il Poeta aveva disperse qua e là le forze inviategli e aveva mandati gli uomini parte a Camporgiano e parte nelle Rocche. «Tenetegli uniti col nome de Iddio — scriveva il Duca — et seruiteui de l' opra loro in farui temere». Anche l' 8 Maggio 1525 Alfonso I ritornava sulla debolezza dell' Ariosto nel farsi temere: «Non ui uolemo dir altro se non che facciate pur justitia et ui facciate temere secondo che cognoscete essere expediente al seruitio nostro et a l'honor uostro».

L'Ariosto era un saggio e avveduto amministratore, un coscienzioso commissario ducale (e il Duca non lasciava occasione di elogiarlo per questo rispetto), ma era troppo schivo della violenza, per poter reggere a lungo nel governo di una provincia, nella quale bisognava imporsi con la forza e con la decisione. La sua nativa dolcezza era tutta a detrimento della sua autorità. Perciò si capisce che il soggiorno garfagnino gli pesasse e gli sorridesse la prospettiva d'essere una buona volta richiamato a Ferrara. Negli ultimi mesi della sua dimora a Castelnuovo fu fatta ingiuria a suo figlio Virginio, ch'egli teneva con sè [1]), la qual cosa dovè certo contribuire a fargli più vivamente desiderare il giorno della liberazione. E questa avvenne nel giugno del 1525 quando, a prendere il posto del Poeta, fa mandato in Garfagnana Cesare Cattani.

[1]) Cfr. su questo episodio G. Fusai, *Per il commissariato di Lodovico Ariosto in Garfagnana*, in «Miscellanea di studi critici pubblicata in onore di G. Mazzoni» I. Firenze, 1907, pp. 372—74.

## Cassio da Narni.

Cassio da Narni è autore d'un poema d'imitazione ariostesca *La Morte del Danese*. È interessante sapere che visse a Ferrara, presso gli Estensi, accanto a Lodovico Ariosto.

Compare la prima volta in un registro di Guardaroba estense (1504—24), c. 40 alla data 19 Novembre 1504: «A Cassio da Narni regazo del nostro Illu.$^{mo}$ S. una coltra da leto per il camerino dorato del prefato N. S. dore doume dito Cassio de comissione de spectabille Hieronimo Ziliollo». Lo troviamo in un registro del 1511 con la qualifica di «cortese» (c. 139 «Casio da Narni cortese con prouisione di L. otto m.» al mese); ma già compare, senza qualifica, nel 1506 (*Uscita*, 1506, c. X). Nel 1518 figura tra coloro, che ricevevano fieno dal Duca per i loro cavalli («m.$^{co}$ messer Alex.$^{o}$ Feruffino, sp.$^{le}$ Bonaventura Gualengo, sp.$^{le}$ Camillo Tascone, sp.$^{le}$ Erchule da Pistoia, Cassio da Narni»). Nel registro di *Uscita*, 1519, c. 13$^{r}$ si legge alla data 9 Febbraio: «A lo Ill.$^{mo}$ S. N. al Cap.$^{o}$ de l'off.$^{o}$ di granari L. una s. sie d. 8 de m. e per lui al Sp.$^{le}$ Cassio da Narni per conto de la spexa de la biaua per li suoi cauali: portoli contanti Loise Baptista de Bagnacavalo». Figura poi regolarmente nel *Zornale de Bolleta* dal 1515 in poi con lo stipendio mensile di Lire otto di marchesini e nel 1521 è detto "schudiero,, (*Libro de li Salariati*, cc. 11, 116: Sp.$^{lle}$ Cassio de Narni schudiero). Ebbe non meno di due figli, Alfonso e Alessandro. Entrambi sono ricordati nei registri estensi: *Zorn. de Boleta*, 1535, c. 6 v.: "Cassio da Narni: portoli contanti Alfonso suo Fiollo L. 8,,; c. 20: «Cassio da Narni: portoli contanti Alex.$^{o}$ suo Fiollo L. 8»[1]). Cassio dovè morire nel 1543. Dopo questa data non rinvengo nei registri che il nome di suo figlio Alessandro "schudiero,, con lire otto al mese, coè con lo stipendio del padre.

Cassio da Narni fu impiegato dagli Estensi per servigi di varia natura. Trovo che nel 1521 fu mandato ad Abano «a torre dodici botte d' acqua da bagno per lo Illu.$^{mo}$ Duca Alphonso alhora infermo per uolersi far bagni». In quell' occasione, Cassio andò prima a Venezia, dove acquistò le botti, che fece riempire ad Abano dopo averle lavate, perchè «non sapessino de brustolino», come gli aveva commesso il medico Lodovico Bonaccioli. Nel 1528 fu mandato a Santo Alberto e ad Argenta [2]).

[1]) Anche nel *Zornale de la Bolleta* 1532, c. 8v e 1533, c. 3 è ricordato Alessandro.

[2]) Camera ducale. *Ufficio del mese*. Cassio non fu pagato cha nel 1543, come risulta da una nota dello stesso registro.

# Note etimologiche franco-provenzali.

Di

GIULIO BERTONI (Fribourg).

## Undervelier (Jura bernois): "ălŭ„ corridoio d' un granaio„.

Il senso di *ălŭ* è esattamente questo: "vestibule d' un grenier, espace contenu entre les deux portes„. Se si nota che a Undervelier la finale *-ŭ* corrisponde ad -o r i u m e -a t o r i u m (p. es. *kŭlŭ* "filtre en forme d' entonnoir pour passer le lait„ c o l a t o r i u m; *ękösŭ* "fleau„ e x c u s s o r i u m, cfr. *ękürę* "battre an grange„ e x c u t e r e), se si nota poi che il genov. *angou* risponde ad a m b u l a t o r i u m e il rum. *umblatoare* è a m b u l a t o r i a (Meyer-Lübke, n°. 413), bisognerà bene ammettere che *ălŭ* rappresenta appunto un a m b u l a t o r i u m. E poichè è improbabile che la finale *-ŭ* sia stata aggiunta in età relativamente moderna, io ne traggo titubante una conferma per l' etimo a m b u l a r e del franc. *aller* (Undervelier *ălę*).

## Ant. frib. «brethâ» tourner le char où le chemin change de direction.

La grafia *-th-* rappresenta l' interdentale, poichè trovo reso con *-th-* lo *-st-* nella stessa raccolta di antiche voci friburghesi (Arch. di Friburgo), dalla quale traggo *brethâ*[1]). Parmi che la voce continui un got. *b r i s t a n, ted. *bersten*. Il senso di strappare non isconviene, quando si tratta di volgere il cavallo d' un tratto in altra direzione. Cfr. l' ital. "dare una strappata„.

## Franco-prov. "rontú„ ernioso.

E' il part. pass. di *rónter* (*rõtrę*) "rompere„, forma rifatta su *r u m p i t u s o su r u p t u s. Cfr. Val Soana: *rontre* ("Rend. Ist. Lomb.„ XXXVII, 1051), pav. *ront*, trent. *rótter* rompere ("Arch. glott.„ XV, 367), canav. *rọ́nter* rompere ("Arch. glott.„ III, 38). Cfr. lad. centr. *rette*[2]) rendere. Bella conferma viene dal teram. *ronde* ronto, ernioso. Per questi verbi rifatti sul part. pass. v. Ettmayer, *Berg. Alpenm.* 76 e "Zeitschr. f. rom. Phil.„ XXXIV, 396.

## Frib. "vüžé„ osier.

Difficilmente, in linea diretta, dal lat. v i t e x, poichè l' *ü* si spiega meglio se si ammette un incrocio della nostra voce con quella che ha dato *vorze vordze vordz*, termini ben diffusi nei dial. del Sud-Est della Francia, accanto alla designazione *aván* (*Atlas*, 955). Cfr. Thomas, "Romania„ XXXIII 229; XXXVII, 138. A v i t e x -c i s risalgono, invece, i prov. *vize*, *veze* (*v i t i c u), Haute-Loire: *vedj*. L' Avey. *beligas* "clématite„ ne è un derivato (cfr. a Montagnac, sec. XV *vidiguasses* (plur.) "osier„ "Romania„ XXXVII, 622). L' *-o-* è oscuro. Il Thomas penserebbe a un v o r t e x, variante di v e r t e x, ma cfr. Meyer-Lübke "Zeitschr.„ XXXII, 748 e *Rom. Et. Wb.*, 9389. La forma *vüžé* deve risalire, in ogni modo, a un *vožé*, comunque si spieghi l' *o*, e l' *ü* è dovuto non ad una metafonesi (come *füri* primavera, *drümí* dormire, *nürí* nutrire, *rudí* "rôti„ *cürtí* giardino, *pürí*

[1]) Per es. *fritha* "faîte d' un bâtiment„ (F i r s t).

[2]) Cioè *r e d d i t u s. Nell' emiliano: *crétt* creduto, forma ben conoscinta e usitatissima accanto a *kęrdŭ*, sopratutto nelle campagne.

"pourri,,, *müri* mourir, ecc.) [1]) ma all' azione della palatale seguente. Credo, insomma, che la base antica sia v i t e x, ma che la voce, venuta in contatto con *verdze* ecc., ne abbia dato l' *-o-*. Il problema richiede, tuttavia, un' indagine approfondita, in sèguito alla quale si vedrà s' io sia nel vero.

## Franco-provenz. "χétra,, luogo situato ai piedi di un colle.

La voce non è più usata, ma la trovo in una piccola raccolta di voci friburghesi nell' Archivio Cantonale di Friburgo, raccolta che deve appartenere alla metà del secolo scorso o alla prima metà di quel secolo. Il termine è scritto e dichiarato così: *zintră* "lieu situé au pied d' un coteau,,. Lo *-z-* sta per *χ-* (sviluppatosi da un *c-* + *e*, *i*) come in qualche altro antico testo a me noto.

Ritengo che qui si abbia c i n c t u r a . In friburghese *í*, *ó*, *ú* seguiti da nasale o da *r*, per ragione dello squilibrio quantitativo sillabico provocato dalla pronuncia lunga di *n*, *m*, *r*, si indeboliscono e rigettano l' accento sulla sillaba precedente [2]). Così, si ha: *córna* corona, *fárna* farina, *róuna* rovina, *Chárna* Sarine (fiume), *goúna* "truie,, (fr. *gouine*), ovvero si trasformano in *e̥* pur rigettando l' accento e allora la vocale finale volge spesso ad *-e̥* (a Friburgo dopo *r*, altrove sempre, o anche si perde) non potendosi avere *-a* che nei parossitoni, p. es. *bóve̥na* "tetine de vache fumée,, *méze̥re̥* mesura, *koúrte̥na* "tas de fumier,,, *épe̥na* spina, ecc.

Ora esiste soltanto *χétere̥* cintura, senza il senso di "lieu situé au pied d' un coteau,, ma l' esistenza di *χétra*, accanto a *χéte̥re̥* è ammissibilissima (cfr. Häfelin, p. 64) [3]).

Un luogo situato ai piedi di una collina forma quasi "cintura,, alla collina stessa. In prov. *cance* e in franc. *chaintre*, che derivano invece da c a n c e r e m (c a n c e l l u m) — ma l' idea è analoga — significano "espace de terre qui reste à labourer aux deux bouts d' un champ où la charrue a tourné et qu' on ne peut labourer qu' à la maille ou au louchet,, (Thomas, *Mélanges*, p. 45). Cfr. anche arb. *cansgél* "specie di steccato per chiudervi i capretti,, ("Boll. stor. Sv. it.,, XVII, 104; XIX, 148), valm. *canǧél* (Menz. *cangél*), bellinz. *canžél*, mesolc. *gasgél* "recinto sull' alpe per accoglierví le bestie,, ("Arch. glott.,, IX, 221; "Arch. stor. lomb.,, XLV, 240), nella quali voci abbiamo c a n c e l l u m (forse, nelle ultime, c a n c e l l u m × g a h a g i u m).

[1]) La stessa tendenza anche nel piemontese: *tüssí*, *rüstí*, *ülíva*, *ürtíja*, *fürmíja* (Arch. glott. XVI, 530, n. 4). Per Val Soana (*küní* coniglio, ecc.) v. Rend. Ist. Lomb., XXXVII, 1050.

[2]) Questa mi pare la soluzione migliore del problema, intorno a cui si sono affaticati il Gauchat, *Dompierre*. § 50, il Fankhauser, *Val d' Illiez*, §§ 54, 122; e il Keller, *Genfer dial.*, p. 28. Per altre soluzioni, cfr. Terracini, "Arch. glott. ital.,, XVII, p. 346 Sui mutamenti e turbamenti quantitativi sillabici, v. Goidanich, *Ditt. romanza*, p. 76. Altrettanto direi, con progressione d' accento, per il frib. *tsenévu*, canape e persino per *finyá* - i t a , *fre̥myá* e *frémya* formica. Tutti casi di spostamento determinati da variazione o squilibrio della quantità sillabica. Nel momento del turbamento, prima che si ristabilisse l' equilibrio sillabico, l' accento retrocedette o avanzò, e questo fu un effetto del turbamento. Altrimenti Jaberg, *Ass. Ersch.*, 5.

[3]) Ho da Echallens (Vaud): *krámna* e *krámena* "froid à fendre les pierres,,. Di *-ura* discorre pure il Girardin, *Voc. frib.*, p. 35. A Val d' Illiez pare a me che - a t u r a venga a *-ⁿoire* e - u r a a *-e̥ra*. Molti scambi di suffisso debbono àver avuto luogo, onde le cose si presentano complesse. Il Fankhauser mette tutti i casi sotto - u r a p. 101, § 129).

# Raffael und Perugino.

Von

WALTER BOMBE (Bonn).

Was große Meister alter Zeit geschaffen haben, das gibt der übrigen Menschheit jahrhundertelang zu fragen und zu forschen; aber je mehr der Forscher in das Verständnis jener Großen einzudringen glaubt, desto zahlreicher steigen neue Rätsel vor ihm auf, die der Deutung harren. So ist es auch mit der Frage der Entwicklung des jungen Raffael, einem Problem, das seit den Zeiten Giovanni Morellis nicht aufgehört hat, die Verehrer des Künstlers zu beschäftigen. Die ursprünglich vielfach bekämpften und auch heute keineswegs allgemein angenommenen Forschungsresultate Giovanni Morellis gipfelten in der Entdeckung des Zusammenhanges zwischen den frühesten Werken Raffaels und dem Stile des in Bologna ausgebildeten Urbinaten Timoteo Viti. Alle Unklarheit schien beseitigt, wenn man mit Morelli annahm, daß der junge Raffael durch Timoteo Viti in die bolognesisch-ferraresische Tradition eingeführt wurde, deren Einflüsse in seinen frühesten Werken zutage treten.

Vor 25 Jahren, als Morellis kunstkritische Studien über italienische Malerei erschienen, durfte man fast glauben, daß nun das letzte Wort über Raffaels Jugendentwickelung gesprochen sei; heute aber stehen wir schon in den Anfängen einer neuen Raffaelforschung, die es versucht, auf analytischem und archivalischem Wege die inneren Beziehungen des jungen Urbinaten zu Perugino und anderen älteren Zeitgenossen aufzudecken. So gab Gronau vor einigen Jahren in seiner Neubearbeitung des von der Deutschen Verlags-Anstalt herausgegebenen Raffael auf Grund eindringlicher Forschungen eine vielfach neue chronologische Anordnung der Werke Raffaels, und fast gleichzeitig lieferten eine Anzahl durch G. Magherini-Graziani entdeckte Dokumente uns die ersten festen Daten über Raffaels Krönung des heiligen Nikolaus. Durch das Studium der Handzeichnungen hat Oskar Fischel dann neue sichere Grundlagen für die Kenntnis des Meisters in seinem monumentalen Werke »Raffaels Zeichnungen« geschaffen. Demselben tiefgründigen Kenner Raffaels verdanken wir ferner den hochinteressanten Nachweis einiger Fragmente der bis dahin verloren geglaubten ersten großen Altarkomposition Raffaels, der schon erwähnten Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino. Inzwischen ist auch der französische Forscher E. Durand-Gréville mit Versuchen hervorgetreten, das Werk Peruginos zugunsten Raffaels zu schmälern, ohne aber mit seinen Ansichten durchzudringen. Dann kam kurz vor Ausbruch des Krieges Adolfo Venturi mit seinen von der gesamten Presse leidenschaftlich diskutierten »Entdeckungen« im Cambio und in der Pinakothek zu Perugia, über die er im zweiten Teile des siebenten Bandes seiner »Storia dell'Arte Italiana«, Mailand 1913 und in der Zeitschrift »L'Arte«, Aprilheft 1913 ausführlich berichtete. Auf diese Behauptungen Venturis näher einzugehen war unerläßlich für den Verfasser dieses Aufsatzes, obgleich schon das von ihm

beigebrachte neue Urkundenmaterial seiner »Geschichte der Peruginer Malerei«[1]) und sein »Perugino« [2]) über einzelne der hier zur Diskussion stehenden Probleme Klarheit verbreitet hatte.

Die ersten festen Daten über Raffaels selbständige künstlerische Tätigkeit liefern uns einige unlängst entdeckte Urkunden, aus denen wir entnehmen, daß der junge Raffael gemeinsam mit dem Maler Evangelista da Pian di Meleto sich am 10. Dezember 1500 verpflichtete, für die Kirche Sant'Agostino in Città di Castello eine Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino zu malen, für welches Bild beide Künstler am 13. September 1501 die letzte Zahlung empfingen [3]).

Wenn Raffael schon gegen das Ende des Jahres 1500 als selbständiger Künstler Verträge abschloß, so muß er damals bereits die Lehrjahre hinter sich gehabt haben. Während des Jahres 1500 war Perugino viel in Florenz beschäftigt. Ein Hinweis Vasaris, daß der junge Raffael während Peruginos Aufenthalt in Florenz sich mit einigen Freunden nach Città di Castello begab, wo er als erstes Werk in Sant'Agostino ein Tafelbild in der Manier Pietros malte, gewinnt im Zusammenhang mit den oben erwähnten Urkunden besonderen Wert. Ungefähr gleichzeitig mag dann jenes Gonfalonebild für die Brüderschaft von S. Trinità entstanden sein, das die neueren Raffaelforscher, gestützt auf Stilkritik und alte Tradition, für Raffael in Anspruch nehmen. Als dritte Arbeit für Città di Castello folgte darauf 1502 bis 1503 die Kreuzigung, einst in S. Domenico daselbst, jetzt in London, und als viertes, wohl nicht in der kleinen Stadt im Tibertal, sondern in Perugia, in der Werkstätte und unter den Augen seines Meisters entstanden, das jetzt in der Brera befindliche Sposalizio, das bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf einem Altar der Kirche S. Francesco in Città di Castello prangte.

In allen diesen von 1500 bis 1504 gemalten Bildern tritt der Stil Peruginos deutlich in die Erscheinung. Es liegt daher nahe, anzunehmen, daß Raffael schon vorher in Peruginos Werkstätte eintrat, zumal auch ein Urbinater Dokument vom 13. Mai 1500, das den gerichtlichen Vergleich mit der Stiefmutter Raffaels betrifft, die Angabe enthält, daß er selbst bei dem Gerichtsakt nicht zugegen war. Aller Wahrscheinlichkeit nach weilte er damals in Perugia, wo wir ungefähr zur gleichen Zeit auch Perugino nachweisen können, der am 23. April ein Stück Land kaufte und über den Empfang der Restzahlung von 120 Dukaten für das Altarwerk in S. Pietro

[1]) Fünfter Band der »Italienischen Forschungen«, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut zu Florenz, Leipzig 1913, K. W. Hiersemann.

[2]) »Klassiker der Kunst«, Band 25.

[3]) Da das angekündigte große Raffaelwerk Venturis bei Drucklegung dieses Beitrages dem Verfasser noch nicht zugänglich war, so konnte hier nicht dazu Stellung genommen werden.

[4]) G. Magherini-Graziani, »Documenti inediti relativi al San Nicola da Tolentino e allo Sposalizio di Raffaello« in »Bollettino della Regia Deputatione di Storia Patria per l'Umbria«, 1908, Fasc. I, n. 37. — Siehe auch des Verfassers Aufsatz: »Raffaels Peruginer Jahre« in »Monatshefte für Kunstwissenschaft«, 1911, S. 296—308, und Fischel: »Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino« im »Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsammlungen«, 1912, S. 1 ff., und desselben Autors: »Raffaels Lehrer«, ebendort, 1913, S. 1 ff., vor allem aber Fischels monumentales Werk »Raffaels Zeichnungen«, und »Zeichnungen der Umbrer«, 1914, Berlin, G. Grote Verlag.

quittierte. Einen beträchtlichen Teil des Jahres verbrachte Perugino dann in Florenz, mit der Vollendung des großen Altarwerkes für Vallombrosa und anderen Arbeiten beschäftigt. Inzwischen scheint Raffael in Città di Castello den Gonfalone für S. Trinità und den heiligen Nikolaus von Tolentino für S. Agostino gemalt zu haben, um nach Erledigung dieser Arbeiten wieder als Gehilfe in die Werkstätte Peruginos einzutreten. Diese Tätigkeit Raffaels als Gehilfe Peruginos hat vielleicht bis zur Übersiedelung zu ständigem Aufenthalt nach Florenz gedauert. Wann sie aber begonnen hat, darüber schweigen die Akten. Wie urkundlich feststeht, hat Perugino in den Jahren von 1495 bis 1499 ein Wanderleben geführt und, wenn er nicht in Perugia oder sonst auf Reisen war (1497 und wohl auch 1498 war er in Fano beschäftigt), meist in Florenz seinen Wohnsitz gehabt. Vielleicht hat der junge Raffael ihn sogar nach Florenz begleitet. Eine von Oskar Fischel in diese Zeit verlegte Skizze des S. Georg von Donatello und die sehr wohl mögliche Mitarbeit des Urbinaten an dem großen Altarwerke Peruginos für Vallombrosa läßt diese Annahme zu.

Es ist wahrscheinlich, daß Raffael, als er nach Perugia kam, seine eigentliche Lehrzeit unter Timoteo Viti schon absolviert hatte und eine gewisse künstlerische Ausbildung mitbrachte. Wenn er bereits im zarten Knabenalter unter Peruginos Einfluß gekommen wäre, so hätten wir keine Erklärungen für die Stileigentümlichkeiten Timoteo Vitis in den ganz frühen Arbeiten, den jugendlich-zaghaften Versuchen des fünfzehn- oder sechzehnjährigen Anfängers, dem heiligen Michael im Louvre, den drei Grazien in Chantilly und dem Traum des Ritters in London. Es kann nicht überraschen, daß der junge Raffael mit der Übersiedelung nach Perugia ganz unter den entscheidenden Einfluß des neuen Meisters kam, und daß dieser seinem künstlerischen Schaffen eine andere Richtung gab. Es scheint zwischen Perugino und Raffael ein geistiger Austausch stattgefunden zu haben, der für den jungen, hochbegabten Künstler von größter Bedeutung wurde und zugleich den alternden Meister zu neuem Aufschwung mitriß. Raffael hat eine ganze Anzahl seiner Gemälde aus der Zeit von 1500 bis 1504 unter den Augen und wahrscheinlich in der Bottega Peruginos begonnen und in weitestem Umfange Kompositionen und Entwürfe des Meisters für seine eigenen Arbeiten verwendet. Diese Mitwirkung Peruginos läßt sich an mehreren, zwischen 1500 und 1504 entstandenen Werken Raffaels nachweisen [1]).

Wenn Raffael so in großem Umfange Zeichnungen Peruginos für seine eigenen Arbeiten verwendete, so läßt sich umgekehrt auch eine starke Beteiligung Raffaels an den von seinem Meister in dieser Zeit geschaffenen Werken feststellen. In diesem Zusammenhange ist besonders wichtig Peruginos im Jahre 1500 für die Kirche S. A g o s t i n o in Perugia gemalte Madonna in Glorie, verehrt von den Heiligen Nikolaus (oder Thomas von Villanova), Bernhardin, Hieronymus und Sebastian, deren Predelle ich im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum nachwies [2]). Diese Predellentafel, die das heilige

[1]) Die Nachweise im einzelnen gibt Lermolieff-Morelli in »Galerie zu Berlin«, S. 200 ff., Gronau in seiner Neubearbeitung des »Raffael« in »Klassiker der Kunst«, S. 219 ff., Fischel a. a. O. und Gnoli in »Rassegna d'Arte«, 1913, April, S. 75 ff.

[2]) »Geschichte der Peruginer Malerei«, S. 198 f.

Abendmahl in deutlicher Anlehnung an Peruginos gleiche Darstellung im Refektorium von S. Onofrio zeigt, und deren Zugehörigkeit zu dem Bilde für S. Agostino die genau übereinstimmenden Maße und ältere Peruginer Autoren bestätigen [1]), trägt die Inschrift: HOC OPUS FECIT FIERI SER BERNARDINUS S. ANGELI ANNO SALUTIS MD.

Das heute in der städtischen Pinakothek zu Perugia bewahrte Hauptstück des Altarwerkes ist vor allem darum für uns von Bedeutung, weil Raffael an seiner Ausführung stark beteiligt ist, und weil es eines der frühesten Werke Peruginos ist, an dem Raffael ganz selbständig mitgearbeitet hat. Die Madonna mit dem Kinde finden wir in Raffaels Madonna aus dem Hause Diotallevi im Kaiser-Friedrich-Museum wieder; die beiden knieenden Heiligen sind in Haltung und Stellung auf Raffaels Kreuzigung für S. Domenico in Città di Castello wiederholt, nur daß an die Stelle des Sebastian eine Magdalena getreten ist. Wenn diese Indizien die Annahme stützen, daß Raffael als Gehilfe Peruginos dessen Zeichnungen für die Komposition seiner eigenen Gemälde benutzte, so ist andererseits hervorzuheben, daß Einzelheiten an dem Peruginer Altarwerk, wie die doppelten Kreise der Heiligenscheine, die sich auf allen frühen Bildern Raffaels, bei Perugino aber fast nie finden, und ferner, worauf schon Knapp hinwies [2]), die Bildung der Hand, die breiter als bei Perugino ist, die weichen runden Formen des Gesichtes, besonders der Madonna, und die unbestimmte, faltenreiche Behandlung ihres Mantels, an Raffael erinnern, der freilich damals noch ganz unter dem Einfluß seines Meisters stand.

Auch an Peruginos um dieselbe Zeit entstandenem Gonfalone für die Brüderschaft S. Pietro Martire, jetzt in der Pinakothek zu Perugia, läßt sich eine Beteiligung Raffaels nachweisen. Das schöne eindrucksvolle Bild zeigt die von zwei schwebenden Engeln verehrte Madonna mit dem segnenden Kinde auf dem Schoße, in sonniger Abendlandschaft. In der Ferne knieen betend die weißgekleideten Mitglieder der Brüderschaft. Hier zeigen sich deutliche Anklänge an Raffaels Stil in den weichen Gesichtsformen, in der verschwommenen Art der Gewandbehandlung und in den breiten Händen. Ein sehr schönfarbiges Gonfalonebild im Besitze des Großherzogs von Sachsen-Weimar, das wir hierneben abbilden (Tafel I), einst auf dem Altar des Oratoriums der Brüderschaft S. Agostino in Perugia, und den thronenden Schutzheiligen, umgeben von anbetenden Mitgliedern der Konfraternität darstellend, gehört in die gleiche Zeit, nicht nur, weil die allgemeine Auffassung dieselbe ist wie in dem Gonfalone von S. Pietro Martire, sondern auch, weil die Formen ebenso weich und fließend sind. Die Hände sind ganz in der Art Peruginos, und die Ausführung des Faltenwurfes zeigt jene für Perugino charakteristischen Faltengruppen, wobei die lebhaften Wellenlinien in der Omega-Form endigen.

In diesen Kreis ist auch eine Lünette zu stellen, die Baron A. von Lanna auf der Hamburger Weber-Auktion im Jahre 1912 erwarb (Tafel II). Die

[1]) G. B. Morelli, »Brevi notizie . . . di Perugia« 1683, Orsini, »Guida di Perugia«, 1787, S. 137—138.

[2]) Siehe Fritz Knapp, »Perugino«, Künstlermonographien, Bd. 87, Bielefeld und Leipzig, 1907, S. 98.



Segnender heiliger Augustinus
mit knieenden Mitgliedern der Brüderschaft S. Agostino zu Perugia.
Weimar, Privatbesitz des ehemaligen Großherzogs

farbige Haltung und die Art der allgemeinen Anschauung führt hier zu der Annahme, daß einer der tüchtigsten Schüler Peruginos, Giannicola Manni, weiteren Kreisen durch seine Fresken in der Zunftkapelle des Cambio bekannt, die Figur des Großvaters ausgeführt hat. Diese Gestalt kehrt geradezu wörtlich wieder in der zwischen 1509 und 1513 gemalten Deckenfigur jener Kapelle und in der abgebildeten Lünette, die aus der Kirche S. Giuliana in Perugia stammt und in den ersten Jahren des Cinquecento entstanden sein dürfte (Tafel II). Giannicola di Paolo stand lange im Schulzusammenhange mit Perugino, wie auch die Heiligen, die Engel und die Grotesken an der Decke der Zunftkapelle zeigen. Von 1515 bis 1529 hat er dann mit längeren Unterbrechungen die Fresken an den Wänden der Kapelle und das Altarbild, eine Taufe Christi, vollendet. Während das Altarbild noch starke Anklänge an den Stil Peruginos zeigt, offenbart sich Giannicola in den Sibyllen und den Geschichten aus dem Leben des Täufers als ein Nachahmer der Florentiner jener Zeit, insbesondere des Andrea del Sarto. Damals war er bereits einem unfruchtbaren Manierismus verfallen. Als er an jener Lünette arbeitete, die jetzt in der Sammlung Lanna sich befindet, gehörte er noch zum engeren Schülerkreise Peruginos. Dagegen verkünden den Stil und die Auffassung Raffaels die Engel zu den Seiten Gottvaters, und in der tiefgestimmten, warmen Farbe, die nach Art des Urbinaten sehr sorgsam vertrieben ist, in den Formen der Hände mit sehr breitem Metakarpium, dem weich-wehmütigen seelischen Ausdruck der Gesichter offenbaren sich die Stileigentümlichkeiten des Urbinaten, der in den Engeln der Madonna von S. Antonio von 1505, im Besitze der Erben Pierpont Morgans, denselben ausgeprägten Charakter und die gleiche, noch etwas altertümlich-gebundene Weise zeigt, die er erst nach seinem Weggang von Perugia überwand. Das schöne, nur durch einen horizontalen Sprung [1]) beschädigte Bild ist demnach als eine gemeinsame Arbeit Giannicolas und Raffaels, aller Wahrscheinlichkeit nach in Peruginos Werkstätte ausgeführt, anzusehen.

Auch an Peruginos Altarbild für S. Francesco al Prato in Perugia, das nach mancherlei Schicksalen in die Galerie des Vatikans gelangte, hat der junge Raffael einen nicht unbedeutenden Anteil. Am 2. März 1499 erhielt Perugino den Auftrag von einem gewissen Bernardino di Giovanni aus Corneto oder Orvieto (der Ortsname ist in dem Aktenstück nicht deutlich lesbar). Für den Betrag von 50 Fiorini sollte Meister Pietro »den auferstehenden Christus mit dem Grabe und einigen schlafenden Kriegern« auf einer schon vorbereiteten Tafel bis spätestens Ende April desselben Jahres fertigstellen. Ferner sollte der Meister auf die Mauer rings um das Bild »unum pavimentum seu paviglonem« malen, vielleicht eine Scheinarchitektur, die das Bild einrahmte, und zur Seite den heiligen Rochus, für den der Auftraggeber »besondere Verehrung hegte«. Für diese Arbeiten hatte Perugino keine weitere Entschädigung zu beanspruchen [2]). Der Lohn von 50 Fiorini, der dem Meister für ein so großes

[1]) Der Verlauf des Risses ist auch auf unserer Reproduktion deutlich zu erkennen, am Kinn und an den Flügeln des linken Engels, an der segnenden Hand und der Brust Gottvaters, am Kinn, Hals und den Flügeln des Engels rechts.

[2]) Von dem Fresko, das den hl. Rochus darstellte, und von den Dekorationen der Kapelle hat sich in S. Francesco keine Spur erhalten. Vielleicht sind sie gar nicht zur Ausführung

Altarstück, ein Fresko und Dekorationsmalereien, ausgesetzt war, erscheint recht gering und der Lieferungstermin, kaum zwei Monate, sehr kurz, so daß ihn Perugino bei seiner außerordentlich rührigen Tätigkeit im Jahre 1499 wohl kaum hätte einhalten können. Beide Umstände, das geringe Honorar und der kurze Lieferungstermin, mögen ihn bewogen haben, einen großen Teil der Ausführung seinem Gehilfen zu überlassen. Die schlafenden Wächter und die beiden anbetenden Engel sind ganz im Geiste Raffaels. Durchaus peruginesk aber ist die Gestalt Christi und die weiträumige sonnenhelle Landschaft.

In früheren Zeiten wurde das große Fresko des Abendmahls im Refektorium des Nonnenklosters S. Onofrio zu Florenz für Raffael in Anspruch genommen. Bei näherer Betrachtung ergeben sich jedoch keine stichhaltigen Gründe für die Zuschreibung an den Urbinaten. Aus Schnörkeln auf dem Kleidersaum des Apostels Thomas glaubte man die Buchstaben: »RAP. VR. MDV« zu entziffern, aber diese Schnörkel sind während der Restaurierung ganz erneuert worden und können nicht als Beweisgrund für die Zuschreibung an Raffael gelten. Außer dem sehr einheitlichen Gesamteindruck des Freskobildes, der durchaus peruginesk ist, und der Technik, die mit der bei Perugino üblichen übereinstimmt, ist die Entlehnung einzelner Züge aus früheren Schöpfungen dieses Meisters ganz unverkennbar. So ist der Kopf des Apostels Petrus aus dem Ölbergbilde entlehnt, das Perugino für das Florentiner Jesuitenkloster gemalt hat, und dem herbeifliegenden Engel auf letzterem Bilde gleicht bis ins einzelne der Engel auf der im Hintergrunde des Freskos dargestellten Ölbergszene, nur im Gegensinne, wie Perugino überhaupt seine Entlehnungen aus dem eigenen Formenschatze in dieser Weise zu verheimlichen liebte. Der Kopf des Erlösers auf dem Fresko ist im Ausdruck und im Typus den Christusköpfen früherer Werke Peruginos und auch dem Kopf des Täufers auf des Meisters Madonnenbilde in der Tribuna der Uffizien verwandt. Schließlich besitzen wir noch in zwei Zeichnungen der Uffizien vorbereitende Studien Peruginos. Diese Zeichnungen hielt man früher irrtümlich für Kopien aus dem Fresko, von der Hand des Lucantonio de Ubertis, der die Vorlage für eine freie Kupferstichwiederholung des Freskos gefertigt hat, die das Gothaer Museum als einziges Exemplar besitzt. Die eine dieser Zeichnungen zeigt den Apostel Petrus links neben einem bartlosen Jüngling ohne Mantel, der die linke Hand leicht erhebt und mit der Rechten einen Becher umfaßt. Während die Figur des Petrus mit geringfügigen Änderungen in das Fresko übernommen wurde, ist aus dem bartlosen Jüngling der bärtige Apostel Jakobus der Ältere geworden, der mit einem bis auf die Füße herabfallenden Mantel bekleidet ist und die linke Hand auf den Tisch stützt. Für diese linke Hand finden wir auf der Skizze noch zwei Einzelentwürfe in der ursprünglichen und der endgültigen Fassung. Daß es sich um eine Studie und nicht um eine Kopie aus dem Fresko handelt, zeigt ein Blick auf die Beine des jungen Apostels und der beiden Apostel Andreas und Petrus auf dem gleichfalls zugehörigen zweiten Zeichnungsblatt der Uffizien. Der Künstler hat sie nackt gelassen, unzweifelhaft, weil er sich die Bewegungen der später

gelangt. Das Altarbild selbst wird schon von Vasari erwähnt. (Ed. Milanesi, Bd. 3, S. 580—581.)



Gottvater mit Cherubim,
Bekrönung eines Altarwerkes, Perugia
ehemals in der Kirche S. Giuliana, jetzt in der Pinakothek daselbst.



Gottvater mit Engeln und Cherubim, Bekrönung eines Altarwerkes.
Wien, Dr. Freiherr von Lanna

mit einem Mantel zu bekleidenden Gliedmaßen vorher klarmachen wollte. Ein Vergleich mit den sicheren Zeichnungen Peruginos ergibt schließlich, daß auch die beiden genannten Blätter zu den eigenhändigen Entwürfen des Meisters gerechnet werden müssen, mit denen sie die charakteristische, stark schattierende Schraffierung durch Kreuz- und Querstriche, die Belichtung durch starke weiße Parallelstriche, die eigentümlichen Faltenaugen, die Festigkeit der Umrisse und die energische Betonung des Knochengerüstes an Händen und Füßen verbinden.

Für die Datierung dieses schwächeren, aber des Meisters durchaus nicht unwürdigen Werkes gibt einen Anhaltspunkt die von einem Schüler Peruginos, vielleicht Gerino da Pistoja, im Jahre 1500 verfertigte Kopie auf einer Predellentafel des Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Kurz vor dem Jahre 1500 dürfte das Fresko in S. Onofrio vollendet worden sein [1]).

In den Jahren nach 1500 hat Perugino auch die Fresken im Cambio vollendet, das weitaus umfangreichste und bedeutendste seiner für Perugia geschaffenen Werke.

Am 26. Januar 1496 berieten die Auditores der Zunft über die Ausschmückung des Audienzsaales mit Malereien von der Hand Peruginos oder eines anderen Meisters [2]). Eine Kommission von sechs Zunftmitgliedern wurde gewählt und mit weitgehenden Vollmachten ausgestattet. Daß diese Kommission sich dann an Perugino wandte, ist gewiß, aber der Kontrakt und einige der Rechnungsbücher des Cambio von 1499 bis 1502 sind verloren gegangen, so daß wir über den Zeitpunkt des Beginnes der Arbeiten nichts Urkundliches erfahren. Der früheste Zahlungsvermerk in den noch erhaltenen Büchern ist vom 25. Januar 1499, der späteste vom 15. Juni 1507, an welchem Tage Perugino dem Vertreter der Gilde, Alberto dei Mansueti, eine Gesamtquittung über 350 Golddukaten ausstellte. Aus den im Urkundenteile meiner »Geschichte der Peruginer Malerei« und in Gnolis zitiertem Aufsatz zusammengestellten Zahlungen ist ersichtlich, daß der Meister am 16. März 1502 von der Zunft nur noch 174 Fiorini und 7 Soldi zu beanspruchen hatte, demnach also der größere Teil der ihm zustehenden Summe, nämlich 394 Fiorini und 68 Soldi, ihm bereits ausgezahlt worden sein muß [3]). Folglich hatte Perugino im März 1502 etwa zwei Drittel der Arbeit vollendet.

Am Pfeiler neben dem Fresko der Propheten und Sibyllen steht die Jahreszahl ANNO / SALUT / MD. Daher wurde bis jetzt allgemein an-

[1]) Für die Zuschreibung an Perugino ist zum ersten Male Schmarsow eingetreten. »Das Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz«, im »Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsammlungen«. 1884, S. 207—231. — Crowe-Cavalcaselle halten das Fresko in der Hauptsache für Werkstattarbeit, an der Peruginos Schüler Giannicola Manni, Eusebio da San Giorgio und Gerino da Pistoja beteiligt sein sollen: »Geschichte der italienischen Malerei«, Deutsche Ausgabe, 4. Bd., I. Hälfte, S. 260—261. — Die Zuschreibung an Eusebio da San Giorgio erneuerte Urbini im Marzocco 1913. Nr. 47. — Wir schließen uns der Meinung P. N. Ferris an, der, vom Studium der erhaltenen Zeichnungen ausgehend, die Erfindung und die Ausführung des Ganzen Perugino zuschreibt: »Disegni del Perugino per il Cenacolo di Fuligno« in »Miscellanea d'Arte«, 1. Bd., 1908, S. 121—129.

[2]) 1496, 26. Jan.: »domini auditores proposuerunt ornamentum audientie utrum debeat ornari per totum aliquibus picturis manu m. Petri vel alterius magistri.«

[3]) 350 Golddukaten sind gleich 568 Fiorini und 72 Soldi.

genommen, daß Perugino die ganze Ausschmückung des Cambio im Jahre 1500 beendet habe. Die Jahreszahl wird sich aber wahrscheinlich nur auf die aus technischen Gründen zuerst vollendeten Malereien an der Decke und auf das Fresko der Propheten und Sibyllen beziehen. Immerhin ist auch der Umstand auffällig, daß eine so reiche Korporation, wie die Zunft des Cambio, mit der Bezahlung der Arbeiten Peruginos sieben Jahre lang im Rückstande geblieben sein soll, und ein leiser Zweifel, ob sich die Vollendung nicht doch bis etwa 1504 hingezogen habe, wird erst wohl zur Ruhe kommen, wenn neue, allerdings nicht sehr wahrscheinliche Dokumentenfunde hierüber Klarheit schaffen. Auf Grund des jetzt vorliegenden Aktenmaterials können wir nur sagen, daß im Jahre 1504 Perugino mit dem Betrage von 142 Fiorini und 72 Soldi als Gläubiger in den Büchern des Cambio erscheint, daß er noch in demselben Jahre 2 Fiorini und 45 Soldi empfängt, daß während der nächsten Jahre 1505 und 1506 keine weiteren Zahlungen erfolgen, und daß ihm der Restbetrag von 140 Fiorini erst am 15. Juni 1507 verabfolgt wird.

Zuerst also wurde die Decke und das Fresko der Propheten und Sibyllen vollendet, sicher bis 1500. Alsdann wird der Meister an der gegenüberliegenden Wand die Darstellung der vier weltlichen Tugenden in Angriff genommen und bis 1501 vollendet haben, einschließlich seines Selbstbildnisses, eine Idee, die dann sein Rivale Pinturicchio aufgriff, indem er sein eigenes Konterfei im Jahre 1501 in ähnlicher Weise, gleichfalls in vorgetäuschtem Rahmen an einem Pilaster hängend, in der Baglionikapelle zu Spello anzubringen für gut fand [1]). Von den allegorischen Vertreterinnen der weltlichen Tugenden hat Adolfo Venturi die durch Zepter, Schild und Schwert charakterisierte Figur der Fortitudo wohl mit Recht Raffael zugeschrieben. Sie erinnert im Ausdruck und in der Wendung des Kopfes an den durch Oskar Fischel in Brescia entdeckten Engel auf Raffaels Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino und an einige Köpfe des Sposalizio Raffaels, zeigt auch in der leichten, fein verschmolzenen Art der Pinselführung charakteristische Eigentümlichkeiten des Urbinaten, schließt sich aber sonst in Auffassung, Haltung und Gebärde so eng an die übrigen, sicher von Perugino herrührenden allegorischen Frauen an, daß wenigstens der Entwurf zu dieser Figur von Perugino selbst gefertigt sein muß.

Als den zuletzt vollendeten Teil der Cambiofresken dürfen wir die Allegorie des Glaubens, verkörpert durch die Transfiguration Christi, und die Allegorie der Liebe, versinnbildlicht durch die Anbetung des Kindes, ansehen. Als letztes Stück kam dann wohl noch die Figur des Cato hinzu, neben der Tür, in einer Nische, eine Gestalt, die in diesem der Rechtsprechung und der Erledigung wichtiger Zunftangelegenheiten gewidmeten Raume als Vorbild echter Bürgertugend nicht fehlen durfte.

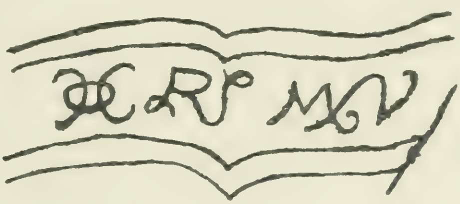
Ein Peruginer Autor des 17. Jahrhunderts, Ottavio Lancellotti, erzählt in seiner um 1650 verfaßten »Scorta Sagra« (Ms. der Biblioteca Comunale zu Perugia), daß Raffael die Gewölbe und in wenigen Stunden zum größten Erstaunen des Meisters den Kopf des Christus der Transfiguration gemalt

[1]) Auf dieses Argument zugunsten der These, daß 1501 die Fresken mit Darstellungen der vier weltlichen Tugenden vollendet waren, wies zuerst Conte Umberto Gnoli hin. (Rassegna d'Arte, 1913, S. 79, Note 2.)

habe. Daß Raffael bei den Planetengöttern und Grotesken der Decke, die ganz Werkstattarbeit sind, mit Hand angelegt haben könnte, mag wohl sein; beweisen läßt es sich nicht. Aber dem häßlichen Christuskopf der Transfiguration fehlt durchaus jene Frische und Zartheit, die wir an allen Arbeiten des jungen Urbinaten bewundern, und einer solchen erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts auftauchenden Äußerung braucht man gewiß keine große Bedeutung beizumessen.

Unter den Schülern und Gehilfen Peruginos, die an der Ausschmückung des Cambio mitarbeiteten, erwähnt Vasari den Andrea di Assisi, genannt L'Ingegno, und aus den Zahlungsvermerken der Bücher des Cambio geht hervor, daß Giovanni Ciambella, genannt Fantasia, und Roberto da Montevarchi während der Arbeiten im Cambio Gehilfen Pietros waren. Da aber bis jetzt keine sicheren Werke dieser drei Meister nachgewiesen sind, so läßt sich über ihre Beteiligung nichts feststellen. Daß Perugino ein so großes Werk nicht ohne Beihilfe ausgeführt hat, wäre selbstverständlich, auch wenn man nicht wüßte, in welchem Maße er sich schon damals und namentlich später der Arbeit seiner Schüler bediente, um sich der zahlreichen Aufträge zu entledigen. Es wird wohl immer ein vergebliches Bemühen bleiben, bei einem solchen Werke, an dem unter Leitung des Meisters zahlreiche Hände mitarbeiteten, mit Sicherheit die Arbeit der einzelnen Gehilfen zu unterscheiden.

Daß Perugino auf das sorgfältigste auch das von Venturi ganz dem jungen Raffael zugeschriebene Fresko der Propheten und Sibyllen vorbereitet hat, bezeugen die Detailstudien zum Moses und zur kumäischen Sibylle, die uns noch erhalten sind. Trotzdem hat gerade die letztere Figur am meisten Gelegenheit zu Diskussionen gegeben, vor allem, weil die Inschrift am Halssaum ihres Gewandes, die wir hierunter im Faksimile reproduzieren, die Deutung zuläßt: Raphael Santi Magister Urbinas.



Da aber auch Roberto da Montevarchi unter den Helfern Peruginos an dem Werke urkundlich genannt wird, so ließe sich die Inschrift ebenso zwanglos in Robertus Monte Varchi auflösen. Jedenfalls ist der Inschrift allein, die sich ähnlich nicht selten auf Kleidersäumen von Figuren Peruginos aus jener Zeit findet, eine ausschlaggebende Bedeutung nicht beizumessen.

Venturis Zuschreibung des ganzen Freskobildes an den jungen Raffael basiert auf der Annahme, daß es etwa gleichzeitig mit dem oberen Teil des Fresko Raffaels in S. Severo zu Perugia, also etwa 1505 entstanden sei. Nun befindet sich aber genau in der Mitte dieser Wand an dem gemalten Pfeiler das Datum 1500, das doch, groß und anspruchsvoll, wie es hingesetzt ist,

wohl nicht auf die Vollendung des Pfeilerschmuckes allein bezogen werden darf. Mit diesem Irrtum Venturis fällt die Hypothese der Erfindung des Ganzen durch Raffael. Entwurf und Ausführung sind durchaus im Geiste Peruginos, der seinem jungen, damals siebzehnjährigen Gehilfen wohl nicht mehr als die Vollendung einiger Köpfe, wie etwa des Daniel, den wir in einer der Freiergestalten auf Raffaels Sposalizio ähnlich wiederfinden, vielleicht auch der kumäischen Sibylle, überlassen haben mag.

Wenn wir aber wirklich mit Venturi annehmen, dieses ganze Fresko der Propheten und Sibyllen sei von Raffael erfunden und ausgeführt, wie sollen wir dann ein noch viel seltsameres Faktum erklären, daß niemand in Perugia von dieser Leistung des Urbinaten gewußt hat, in Perugia, wo die Mönche von San Severo fast sechzehn Jahre lang geduldig auf die Vollendung der Fresken Raffaels warteten, und erst dann den schon hoch betagten Perugino beauftragten, als im April 1520 die Kunde vom Tode Raffaels sie der Hoffnung beraubte, das große Werk von ihm selbst vollendet zu sehen. Wir dürfen es nicht als einen Zufall ansehen, daß der Gedanke einer Mitarbeit Raffaels an den Cambiofresken erst im siebzehnten Jahrhundert auftauchte, und wir sollten nicht vergessen, daß Raffael im Jahre 1501, als er seine, nach den erhaltenen Fragmenten zu urteilen, herzlich unbedeutende Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino schuf, noch wie ein bescheidener Anfänger, ganz im Geiste Peruginos arbeitete, während dieser selbst ein gefeierter, großer Meister war, über den einer der feinsinnigsten Kunstkenner der Zeit, Agostino Chigi, il Magnifico, am 7. November 1500 an seinen Vater schrieb, »er ist der beste Meister Italiens«, über den Lodovico il Moro, der Herzog von Mailand, als er für die Ausmalung seines Schlosses nach einem Künstler ersten Ranges suchte, der Leonardo da Vinci ersetzen sollte, die Auskunft erhielt, »Perugino ist ein außerordentlicher Künstler, besonders vorzüglich in der Freskenmalerei. Seine Gesichter haben einen Hauch von engelhafter Reinheit«, derselbe Perugino, von dessen Cambiofresken Vasari erzählt, daß sie mehr gepriesen wurden als irgendein anderes seiner Werke in Perugia, und daß »die Grazie seiner Farbengebung so allgemein gefiel, daß viele junge Künstler aus Frankreich, Spanien und anderen Ländern herbeikamen, um daran zu lernen«.

Der über Perugino und Raffael gut unterrichtete Vasari weiß nichts von einer Mitarbeit Raffaels an dem Hauptwerke seines Meisters; der Padre Bottonio, ein Peruginer Chronist der Zeit Vasaris, gibt an, daß der Audienzsaal des Cambio im Jahre 1500 ganz von Perugino ausgemalt wurde. Ein unbekannter Genosse der Peruginer Wechslerzunft hat im Anfang des Cinquecento auf der Innenseite des Pergamentumschlages eines Registro Giudiziario die Terzine notiert:

Pietro Perusino c' ogni altro vinse
Nella pictura, quivi designò
De propria mano et con ingegno pinse.

Und Perugino selbst hat, stolz ob des gelungenen Werkes an bevorzugtester Stelle, in der Mitte der Eingangswand, sein Selbstbildnis gemalt, unter dem dankbare Mitbürger später die Inschrift anbrachten:

PETRUS PERUSINUS EGREGIUS PICTOR.
PERDITA SI FUERAT PINGENDI, HIC RETULIT ARTEM.
SI NUSQUAM INVENTA EST HACTENUS IPSE DEDIT.

Dieser hohen Schätzung der Zeitgenossen, die Perugino auf Grund seiner Cambiofresken als den großen Erneuerer der Malkunst feierten, entspricht keineswegs die heutige Schätzung derselben. Man tadelt mit Recht die Eintönigkeit und den völligen Mangel an dramatischer Belebung. (Die meisten Figuren tragen das gleiche konventionelle Gepräge.) Keiner der dargestellten Propheten, Helden der Bibel und Vertreter des klassischen Altertums tritt handelnd auf oder schließt sich mit den Nachbarn zu Gruppen zusammen. Die Kraft eindringlicher Schilderung, die sich in Peruginos Schlüsselübergabe der Sixtina so herrlich offenbarte, scheint völlig geschwunden. Trotzdem ist der Eindruck des Ganzen im Verein mit den prachtvollen Holzschnitzereien und Intarsien von hohem Reiz.

»Eine Sammlung passiver Stimmungsköpfe«, so hat unser Altmeister Jacob Burckhardt treffend die Pietà Peruginos im Palazzo Pitti charakterisiert. Dasselbe Wort möchte man auf die Cambiofresken anwenden. Es ist gewiß wahr, daß es Perugino, wie den meisten seiner Landsleute, an Begabung für das eigentlich Dramatische fehlt. Aber man muß auch zugeben, daß diese feierlich ernsten, von tiefer Empfindung beseelten Gestalten eine starke Wirkung ausüben. Diese Fresken atmen klassische Ruhe und einheitliche Stimmung zu einer Zeit, da man es noch liebte, durch das Vielfarbige und Bunte den Beschauer zu fesseln. Und wenn die Gestalten hier weniger eindringlich zu uns sprechen, als die markigen, realistisch durchgebildeten Figuren auf dem Sixtinafresko der Schlüsselübergabe, so zeigt sich im Cambio ein darüber hinausgehendes Streben nach Typisierung, nach Verallgemeinerung, nach sorgsamem Abwägen, nach Konzentration auf wenige ausdrucksvolle Linien, mit einem Worte, nach dem, was man Stil nennt. Eine gewisse Ermattung des Gefühlslebens und der Einbildungskraft bekundet sich in den Cambiofresken, aber diese Ermüdung ist nur allzu begreiflich, wenn wir uns die rein materiellen, durch Dokumente beglaubigten Arbeitsleistungen Peruginos während dieser Zeit vergegenwärtigen: In den Jahren 1498 bis 1500 die Arbeit am Hochaltar von S. Pietro zu Perugia, dann 1499 die Vollendung des großen Altarwerkes für die Certosa in Pavia, das seit 1856 die National Gallery in London bewahrt, darauf 1500 das riesige Bild für Vallombrosa, jetzt in der Akademie zu Florenz, und die Madonna in Glorie mit vier Heiligen in der Peruginer Pinakothek, wozu noch die große Zahl der aus stilkritischen Gründen in dieser Periode anzusetzenden Bilder sich gesellt.

In diesen Kreis gehört auch das figurenreiche Altarwerk, das Perugino für den Hochaltar der Benediktinerkirche S. Pietro in Perugia gemalt hat, und das ebenfalls unlängst Gegenstand leidenschaftlicher Diskussionen geworden ist, als Venturi die beiden Rundbilder der Propheten David und Jesaias, einst über den Türen zur Rechten und zur Linken des Altarbildes und jetzt im Museum zu Nantes, dem Urbinaten zuschrieb (Tafel III). Wir müssen auch dieser Ansicht Venturis entgegentreten und versuchen die Widerlegung des italienischen Forschers durch eine Analyse der auf das Altarwerk bezüglichen

Urkunden, wobei wir einen nach eigenen Angaben gefertigten Rekonstruktionsentwurf des Altars und seines umfangreichen Bilderschmuckes zur Diskussion stellen (Tafel III).

Fassen wir die aus den Rechnungsbüchern von S. Pietro sich ergebenden Notizen über das Altarwerk kurz zusammen, so erfahren wir, daß am 22. November 1495 durch den Tischler Janni di Minello die »Cassa« (wohl das Rahmenwerk) in der Kirche aufgestellt wurde, daß die erste Zahlung am 18. Januar 1496 im Betrage von 50 Dukaten, und am 30. April desselben Jahres eine zweite von 68 Dukaten erfolgte. Es ist zweifelhaft, ob damals schon die Malerarbeit begonnen wurde, weil erst am 17. Mai 1496 der Zimmermann Francesco di Marco für die Aufstellung der Gerüste bezahlt wird. Am 10. und 24. September empfängt Perugino Teilzahlungen von je 50 Dukaten, und am 24. November verpflichtet er sich gegen ein Honorar von 60 Dukaten zur Bemalung der »Cassa«. Während des nächsten Jahres hören wir nichts von neuen Zahlungen. Anfang 1498 zahlt das Kloster an die Gehilfen Peruginos 50 Dukaten, die vom Honorar des Meisters gekürzt werden, und am 28. Mai empfängt Pietro selbst 50 Dukaten für das damals bereits vollendete Bild. Eine größere Zahlung von 120 Dukaten erfolgt am 6. April 1499, und ein Jahr später, am 23. April, der Restbetrag, in gleicher Höhe, über welchen er dem Notar des Klosters quittiert. Insgesamt hat er 560 Dukaten für das Altarwerk erhalten, wie in beiden Kontrakten ausgemacht war. Daß Perugino den Lieferungstermin, $2\frac{1}{2}$ Jahre, genau eingehalten hat, erfuhren wir bereits aus den Rechnungsbüchern; es ist danach völlig sicher, daß am 28. Mai 1498 das Hauptbild vollendet war. Perugino hat die Arbeit mit größter Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit ausgeführt, und Vasari erklärte das Werk für das beste seiner Tafelbilder in Perugia. In der Tat ist das heute in Lyon befindliche Hauptbild, eine Himmelfahrt Christi, eine ganz hervorragende Leistung, und durch einen reich geschnitzten und vergoldeten Altarbau, der das Ganze mit den Predellentafeln, der Lünette und zwei Medaillons einschloß, wurde die Wirkung noch gesteigert.

Der Altar hatte, wie ein Blick auf die nebenstehende Rekonstruktionsskizze ergibt, die Form eines Triumphbogens, dessen Mittelöffnung durch die Lünette und das Hauptbild ausgefüllt war, während rechts und links über den Türen in Medaillons die Halbfiguren der Propheten David und Jesaias prangten. Auf den drei Predellentafeln unter dem Mittelbild waren die Anbetung der Könige, die Taufe und die Auferstehung Christi dargestellt. Von den acht Halbfiguren von Heiligen: S. Ercolano, S. Costanzo, S. Benedetto, S. Scholastica, S. Maurus, S. Placidus, S. Flavia und Petrus Abbas fanden sechs auf den je drei Seiten der Säulenpostamente und zwei zwischen den drei Predellentafeln ihren Platz.

Dieser herrliche, reich vergoldete und mit Schnitzwerk verzierte Aufbau wurde schon im Jahre 1567 von seinem Standort über dem Hochaltar entfernt und in den Chor hinein gerückt. Im Jahre 1591 begann ein verhängnisvoller Umbau des Chores; ein neues Chorgestühl wurde geschaffen und das ganze Altarwerk in seine einzelnen Tafeln zerlegt. Das Hauptbild brachte man an der Chorwand, zwischen zwei Fenstern, unter; später, 1751, kam es in die Sakramentskapelle. Die übrigen Tafeln wurden teils in der Sakristei,

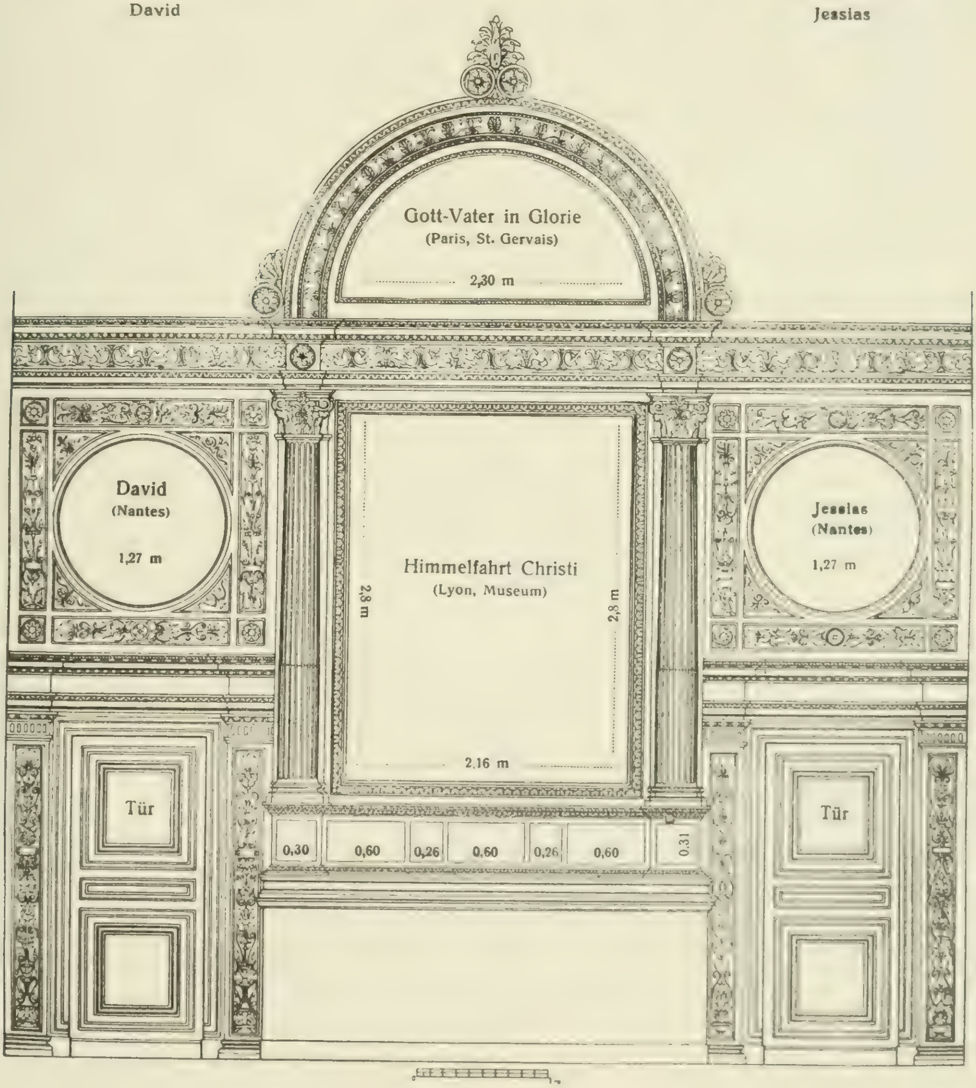



David



Jesaias

Rundbilder
vom Altarwerk
in S. Pietro zu Perugia,
jetzt im Museum zu Nantes.




Altarwerk in S. Pietro zu Perugia.
Rekonstruktionsversuch.

teils an den Wänden der Kirche aufgehängt, wo sie bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts nachweisbar sind. Am 18. Februar 1797 schleppten die Franzosen auf Grund des Vertrages von Bologna aus S. Pietro zwölf Bilder fort, darunter zehn Tafeln des großen Altarwerkes. In Paris wurde die Beute verteilt: Die Lünette mit Gottvater, zwischen Cherubim erhielt die Kirche S. Gervais in Paris, die drei Predellenstücke mit der Anbetung der Könige, der Taufe und der Auferstehung Christi kamen in die Galerie zu Rouen, das Mittelbild nach Lyon, die beiden Medaillons mit den Propheten David und Jesaias nach Nantes. Nur die drei Halbfiguren der Heiligen Benedikt, Placidus und Flavia kehrten später nach Italien zurück, aber nicht nach Perugia, sondern nach Rom, wo sie seither ein kostbarer Besitz der Vatikanischen Gemäldegalerie sind. In der Sakristei von S. Pietro sind nur die übrigen fünf Halbfiguren der Heiligen Costanzo, Ercolano, Scolastica, Maurus und Petrus Abbas verblieben.

Im Venezianischen Skizzenbuche findet sich eine Zeichnung zu dem Propheten Jesaias, die alle charakteristischen Merkmale der Zeichnungen Peruginos besitzt und wohl als Studie des Meisters anzusehen ist. Sie Raffael zuzuschreiben, liegt kein Grund vor, und die Zuschreibung der beiden Propheten an den jungen Urbinaten erledigt sich schon durch eine Analyse der Dokumente. Daß Raffael bereits im Alter von dreizehn Jahren, 1496, für Perugino Entwürfe lieferte und mit nur fünfzehn Jahren, 1498, diese Propheten selbständig ausführte, wird gewiß niemand glauben, der die Entwickelung des Urbinaten kennt und unseren Ausführungen bis hierher gefolgt ist.

Noch eine Frage bleibt uns zu erörtern übrig, vielleicht die interessanteste, die hier gestellt werden kann. Sie betrifft das Verhältnis des Sposalizio Raffaels zu dem Bilde gleichen Gegenstandes, das sein Lehrer für die Kapelle des heiligen Ringes im Dom zu Perugia auszuführen hatte.

Aus den vom Verfasser in seiner »Geschichte der Peruginer Malerei« mitgeteilten Dokumenten ergibt sich, daß Peruginos Sposalizio vor dem 11. April 1499 nicht begonnen sein konnte, und daß es gegen Ende des Jahres 1503 noch nicht vollendet war. Des weiteren folgt daraus, daß Raffaels Sposalizio, das laut Inschrift 1504 vollendet wurde, fast gleichzeitig also mit dem Sposalizio seines Meisters, und wahrscheinlich in dessen Werkstätte, Seite an Seite mit diesem Bilde entstanden ist.

Ein Vergleich der beiden Gemälde zeigt sofort, daß Peruginos Sposalizio die ältere, altertümlichere Redaktion des Themas ist. Wie in seinem Fresko der Schlüsselübergabe sind die handelnden Personen am vorderen Bildrande in gleicher Größe aufgereiht. Raffael dagegen läßt seine Figuren schon in der zweiten Reihe kleiner werden, stellt die beiden Hauptpersonen um und rückt sie weiter auseinander, so daß der Vorgang des Ringewechselns deutlicher wird, läßt den Priester, der bei Perugino als Mittelachse wirkt, durch eine leichte Bewegung seines Oberkörpers die Bewegung Mariens begleiten, vereinigt die Schar der Zuschauer, die er ebenfalls umgestellt hat, so daß links die Frauen, rechts die Männer stehen, zu Gruppen, schafft aus der Gestalt des stabbrechenden Jünglings, die bei Perugino unter den Begleitfiguren fast verschwindet, eine höchst wirkungsvolle Kontrastfigur, welche die Symmetrie aufhebt und gibt schließlich dem schönen

Zentralbau, dem Tempel zu Jerusalem, der die Komposition zusammenfaßt, eine Kuppel, welche dem halbrunden oberen Abschluß des Bildes besser entspricht, als die durch den Rahmen abgeschnittene Flachkuppel Peruginos.

Nach dem oben Gesagten ist es eigentlich überflüssig, zu erklären, daß wir der von Bernhard Berenson geäußerten Ansicht, das Sposalizio Peruginos sei von Spagna ausgeführt und eine spätere, schwächere Redaktion des Themas, uns nicht anschließen können [1]). In der Komposition, in der Formgebung, in der klaren Umrißzeichnung, in der Behandlung des Faltenwurfes, in der Zeichnung der Köpfe und der Hände finden wir die charakteristischen Eigentümlichkeiten der gesicherten Werke Peruginos wieder [2]). Es erscheint auch unglaubhaft, daß der Meister ein Bild, das für die vornehmste Kapelle der Stadt bestimmt war, einem Schüler hätte anvertrauen dürfen.

Der Zweck dieser Zeilen wäre erreicht, wenn es uns gelungen sein sollte, einige Klarheit über eine wichtige Periode der künstlerischen Entwickelung des Urbinaten und über sein Verhältnis zu Perugino zu verbreiten. Ein Rätsel der Forschung bleiben zunächst noch die tastenden Versuche des Knaben, die vor dem Jahre 1499 in Urbino gemalten Bilder des heiligen Michael im Louvre, die drei Grazien in Chantilly und der Traum des Ritters in der Londoner National Gallery. Hoffentlich gelingt es der immer weiter fortschreitenden Erkenntnis, den Schleier zu lüften, der über diesen frühesten Schöpfungen Raffaels ruht.

[1]) »Gazette des Beaux-Arts«, 1896, April. — »The Study and Criticism of Italian Art«, Second Series, London 1902, S. 1—22. Dagegen äußert sich schon L. Manzoni in »Bollettino della R. Deputazione di Storia patria per l' Umbria«, vol. 4, 1898, S. 511—829.

[2]) Auch die Untersuchung der Perspektive bestätigt das von uns Gesagte. Herr Prof. Dr. Joseph Kern-Berlin kam nach Prüfung der perspektivischen Verhältnisse beider Bilder zu dem Resultat, daß das Sposalizio in Caen nicht nach dem Sposalizio Raffaels entstanden sein kann, da dem ersteren im strengeren Sinne die perspektivische Einheit fehlt, während sich Raffaels Bild mathematisch und künstlerisch als eine vollkommene Raumeinheit erweist. Näheres findet sich in meiner »Geschichte der Peruginer Malerei«, S. 195, Anm. 1

# L. A. Muratori nelle sue relazioni col p. G. G. Trombelli e con G. B. de Gaspari.

Di

CARLO FRATI (Bologna).

Nell' Epistolario Muratoriano recentemente raccolto e pubblicato dal march. Matteo Cámpori non si trovano che cinque lettere all' ab. Gio. Grisostomo Trombelli (1697—1784), Canonico Regolare del monastero Bolognese di S. Salvatore, del quale scrisse la storia; insigne erudito, autore di opere pregiatissime di patristica, di agiografia, di liturgia, di paleografia; solerte raccoglitore di antichi codici, oggi conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna: e precisamente, una del 4 luglio 1733 [1]); una del 17 maggio 1744 [2]), riferentesi al disegno del p. G. B. Martini «di far raccolta di chi ha trattato della musica ne' secoli barbari»; una del 2 decembre dello stesso anno relativa ad una Orazione dell' ab. Flaminio Scarselli [3]); e due del 3 e 10 gennaio 1749 [4]); le quali tutte sono improntate a una cortese e modesta deferenza verso il Trombelli, mostrandosi il Muratori grato che questi avesse «preso a favorire chi merito alcuno non aveva presso di Lei se non forse l'essere amico degli amici suoi» [5]). Ma è probabile che oltre quelle accolte nell' Epistolario a stampa, altre possano esisterne, o siano esistite e andate disperse cogli altri manoscritti del Trombelli, che (per testimonianza di un suo biografo) «si conservavano nel suo convento, ma che ora non si sa ove sieno» [6]). E in questo dubbio ci conferma il fatto che una lettera, sin quì inedita, del Muratori al p. Trombelli si conserva ne' manoscritti della Biblioteca Universitaria di Bologna. Essa, tutta autografa, si trovava già unita a un esemplare dell' opera: 'Αδεισιδαίμονος Φιλορωμαίου (pseud. di Jo. Bapt. de Gaspari), *Vindiciae adversus Sycophantas Iuvavienses* [7]). Coloniae, 1741, in 4 [8]): poi ne fu distaccata, ed ora è collocata in fine della busta 'Mss. 52[II]', insieme ad un apografo di altra lettera del Muratori, di cui diremo più innanzi. Abbiamo affermata inedita questa lettera del Muratori, perchè essa non si trova compresa nella ricordata edizione dell'Epistolario di lui; mancando

[1]) *Epistolario di* L. A. MURATORI *edito e curato da* MATTEO CAMPORI. Modena, Soc. tipogr. Modenese, 1904; vol. VII, pp. 3138—39, n. 3271.

[2]) MURATORI, *Epist.*, vol. X (1906), pp. 4591—92, n. 4913.

[3]) MURATORI, *Epist.*, vol. X (1906), p. 4696, n. 5023.

[4]) MURATORI, *Epist.*, vol. XII (1911), pp. 5285—86, n. 5663, 5665.

[5]) MURATORI, *Epist.*, vol. VII (1904), p. 3139.

[6]) Cfr. G. B. BASEGGIO, in TIPALDO, *Biografia d'Italiani illustri del sec. XVIII*, vol. VII (Venezia 1840), p. 54.

[7]) *Juvarium* o *Juvavia* è il nome latino di Salisburgo (Salzburg), contro i cui detrattori (*Sycophantas*) era rivolta l'opera del de Gaspari.

[8]) L'esempl. trovasi collocato nella Bibl. Univ. di Bologna, alla segn. *A*[*ula*] *M*[*agna*]. *W. W. I. 58.*

così nel corpo dell'Epistolario al posto che cronologicamente le spetterebbe [1]), come nelle tre *Appendici*, di cui le prime due sono in fine del vol. XII [2]), e la terza in principio del vol. XIII [3]). E si comprende come non potesse essere additata al raccoglitore finchè, annessa com' era ad un'opera a stampa, non era compresa nel Catalogo de'manoscritti. — Diamo intanto il testo della lettera:

Rev.mo P.re Sig.r e P.ron Col.mo

Ben giunte le «Vindiciae» del sig.r Giovanni Gaspari a V. S. Rev.ma Ha più mesi, ch' io sono senza sue lettere. So ch' egli è passato al servigio del Re di Polonia in grado di Bibliotecario, e però non saprei suggerirle qual via si potesse tenere per fargli aver lettere.

Già le ho scritto d'avere ricevuta la Lettera di lei all' Em.mo Querini [4]), e le ne ho portati i ringraziamenti. Altra volta scrissi a Milano e proposi cambio colla di lei Opera. La risposta fu, che non l'aveano peranche veduta, e perciò non saper che dire. Tornerò a scrivere con particolar premura. E qui co i sentimenti più vivi del mio ossequio mi ricordo

Di VS. Rev.ma

*Modena, 26 Luglio 1742.*

div.mo ed obbl.mo Ser.re
Lod.co Ant.o Muratori.

(fuori)
Al Rev.mo P.re Sig.r Mio e P.ron Sing.mo
Il P. D. Gian Grisost.o Trombelli.
Ab.te de'Can.ci Reg.ri di
S. Salvatore. Bologna.

Il nome del Gaspari, e le sue *Vindiciae*, che ricorrono nella lettera del Muratori, ci offrono occasione a una breve, ma forse necessaria, digressione sull' autore e sull'opera, oggi del tutto dimenticata.

* * *

Giovanni Gaspari, o meglio Gio. Battista de Gaspari [5]), era nato a Levico, nel Trentino, nel 1702. Dopo avere studiato, prima a

---

[1]) MURATORI, *Epist.*, vol. X (1906), pp. 4306—07, fra le lettere n. 4564—65.

[2]) MURATORI, *Epist.*, vol. XII (1911), p. 5541, fra le lettere n. 6004—05, e pp. 5555—67.

[3]) MURATORI, *Epist.*, vol. XIII (1915), p. 5603, fra le lettere n. 6046—47.

[4]) Cfr. *Rev.mi P. D.* JO. CHRIS. TROMBELLI, *Dissertatio epistolaris in quasdam Veteres Litanias* (in CALOGERÀ, *Raccolta d' opuscoli scientifici e filologici*, vol. XXXII [Venezia, 1745], pp. 231—297); la quale sebbene indirizzata *Rev.do Patri Jo. Franc. Bern. Mariae De Rubeis*, include però altra epistola, *Em.mo & Rev.mo Principi Angelo Mariae Quirini, S. R. Ecclesiae Cardinali, Brixiensi Episcopo & Bibliothecario Apostolico.* Osserviamo però che mentre la lettera muratoriana è del 1742, la stampa del volumei della *Raccolta* Calogeriana (che accoglie l' Epistola del p. Trombelli) è di tre ann più tarda (1745). — Anche la precedente lettera del Muratori al Trombelli, quì richiamata («Già le ho scritto, ecc.»), manca all' Epistolario Muratoriano.

[5]) Sul de Gaspari si cfr. principalmente l' estesa biografia: *Della vita, degli studi e degli scritti di Gio. Battista de Gaspari, trentino, Consigliere dell'Augustissima Imperadrice Regina Maria Teresa, Direttore degli studi di Belle Lettere e Pubblico Prof. di Storia nella Università di Vienna.* Venezia, presso A. Zatta, 1770; pp. VIII—263, in 8°, c. ritr.°; anonima, ma opera del fratello, p. Lazzaro de Gaspari, domenicano, morto a Venezia nel 1784, e che pubblicò anche l' opera postuma di Gio. Battista: *Archiepiscoporum Salisburgensium Res ad usque Westphalicas in Lutheranismum gestae* (1780). Sull' opera *Vindiciae* (cui si riferisce la lettera muratoriana), veggasi specialmente tutto il cap. IX: *Il de Gaspari pubblica le sue «Vindiciae contro i Sicofanti». Idea di questo libro. Sue lettere apologetiche. Previene il pubblico con*

Trento e ad Innsbruck, poi a Vicenza e a Padova, visse qualche tempo a Venezia. Da Venezia passò a Milano, alla corte di D. Clelia Borromeo; e di là a Trento di nuovo, poi in Ethal (1737). « Nel tempo che ivi si trattenne (scrive il fratello biografo), fece corrispondenza con alcuni Cavalieri di Salisburgo. Questi avevano formato in quella Metropoli un'Accademia, nella quale si trattava di materie erudite, sacre, profane, antiche e moderne, greche e latine. Veniva dunque stimolato il nostro de Gaspari ad unirsi co'suoi componimenti a codesto illustre ceto »[1]); ed il de Gaspari accettò l'invito, inviando alcune dissertazioni latine *De litteraria Sodalitate olim Venetiis a Federico Baduario instituta*; *De Tridentinis antiquitatibus*, ecc. Poco appresso, il de Gaspari fu invitato dal co. Giuseppe de Thunn, presidente di quell' Accademia, e poi morto Vescovo e Principe di Passau, a trasferirsi a Salisburgo. Quivi stabilitosi con «una gratificazione annua di 600 fiorini, oltre un proporzionale servigio ed un decente equipaggio», nel palazzo stesso del Conte, ove l'Accademia teneva le proprie adunanze, i conti di Firmian, nipoti del Principe Arcivescovo di Salisburgo, suggerirono a quest' ultimo di affidare al de Gaspari l'incarico di «scriver la Storia dell' origine, de'progressi e della decadenza dell' eresia dentro l'Arcivescovato di Salisburgo »[2]) ciò che, negli intendimenti del Principe-Arcivescovo, avrebbe costituito anche una difesa di lui, dagli attacchi che gli erano stati mossi da'Protestanti «per la risoluzione presa otto anni prima di sbandire da'suoi Stati gli Eretici »[3]). Ma l'importanza e la delicatezza dell'incarico gli attirò ben presto la malevolenza e l'invidia de'nemici suoi e dell' Arcivescovo. Nell'Accademia « trattavansi (scrive il biografo) materie interessanti di Storia ecclesiastica, di sacra e profana erudizione. Vi si parlava frequentemente della necessità e vantaggio grande dell'Arte Critica, onde distinguere la verità dalle menzogne e dalle invenzioni del fanatismo. Vi si celebrava spesse fiate il merito immortale del Sig. Proposto Ludovico Muratori. Vi si commendavano le di lui opere, e tra l'altre quelle: *De Ingeniorum Moderatione*, e *Degli Esercizi Spirituali*, di cui proccurossi eziandio la ristampa. Sulla Teoria e su gli esempli di questo grand'uomo gli eruditi Salisburgesi si facevan lecito di disapprovare gli studi

---

*un' altra sua opera. Giudizi vantaggiosi che sono stati fatti delle «Vindiciae»*. — E inoltre: CONSTANT V. WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. V (Wien, 1858), p. 92, e opere ivi cit. — G. SCHOELL, in *Biografia universale ant. e moderna*. Venezia, G. B. Missiaglia, 1825; vol. XXIII, pp. 258—59. — *Nouvelle Biographie générale* del DIDOT, vol. XIX (Paris, 1858), coll. 554—55; articolo che deriva dall' *Allgem. Gelehrten-Lexicon* del JÖCHER. — Assai spicciativo (poco più di mezza pagina) è il paragrafo che si riferisce al de Gaspari nell'opera di FRANC. AMBROSI. *Scrittori ed Artisti Trentini*; 2ª. ediz. Trento, G. Zippel, 1894, p. 94. Egli non deve però essere confuso (come ha fatto il WURZBACH, or ora citato) col suo omonimo, Gio. Battista Gaspari, di Venezia (n. 1791; m. 1831), autore di volgarizzamenti dal latino e dal francese; di un *Esame* della tragedia *Antonio Foscarini* del Niccolini; di una continuazione dello *Scisma d' Inghilterra* del Davanzati; socio dell'Ateneo Veneto, ecc.; al quale (e non al polemista trentino) si riferisce *l' Elogio di G. B. Gaspari recitato da* P.-A. PARAVIA *all'Ateneo di Venezia il dì 3 marzo 1831*, stampata da prima a Venezia, 1832, in 4°; poscia riprodotto nel vol.: P.-A. PARAVIA, *Memorie Veneziane di letteratura e di storia*. Torino, 1850, pp. 1—28.

[1]) [L. DE GASPARI], *Vita di G. B. de Gaspari*. Venezia, 1770, p. 17.

[2]) [L. DE GASPARI], *Vita di G. B. de Gaspari* cit., p. 25.

[3]) [L. DE GASPARI], *Vita di G. B. de Gaspari*, p. 23.

e le dottrine, che vedevano infelicemente adottate da' Maestri più rinomati di quella Città. Non vi volle di più, perchè questi ne concepissero un'eccessiva gelosia, e si dessero ad inventar modi, con cui codesta Accademia venisse a sopprimersi del tutto . . . Si dierono dunque (prosegue il biografo) a sparlare contro gli Eruditi, accagionandogli di nuove dottrine pregiudicevoli alla sana pietà. Protestarono nelle case private e nelle pubbliche raunanze, che l'arte critica dagli Eruditi insegnata era la sorgente di tutte l'eresie, e che il Muratori, di cui gli eruditi si dichiaravano seguaci fino a spargere per la Città le sue opere, era uomo di sospetta dottrina, e che da lui prendeva il nome la setta de'Liberi Muratori»! [1]) Per por fine a tanto scalpore, il Principe-Arcivescovo fu costretto a sopprimere l'Accademia, ed il de Gaspari a lasciare Salisburgo. A rintuzzare però le stolte accuse, questi compose e pubblicò l'operetta *Vindiciae adversus Sycophantas Iuvavienses*, di cui è parola nella lettera del Muratori.

Circa la presunta nomina del de Gaspari a 'Bibliotecario del Re di Polonia', accennata nella stessa lettera, ma che effettivamente non ebbe luogo, ecco ciò che narra il fratello biografo [2]). «Intanto il nostro de Gaspari avendo terminato l'opera (*sulla Storia ecclesiastica di Salisburgo*) stava in procinto di partirsi da Salisburgo, chiamato alla Corte di Dresda dal Zaluschio vescovo di Cracovia, e Gran Cancelliere della Corona di Polonia (*paese allora governato dall'Elettore di Sassonia*) . . . Da questa non pertanto veniva sollecitamente invitato a passare al servizio della Repubblica e del Re di Polonia», avvertendolo «che si pensava dalla Repubblica di Polonia, di fare scriver la Storia della Nazione, di fondare una nuova Università e di erger una gran Biblioteca, e che tutte queste cose si sarebbero a lui appoggiate». Chieste spiegazioni circa il trattamento che gli sarebbe stato fatto, gli fu risposto, che «*Sarebbe stato trattato da Cavaliere, ch'avrebbe il titolo di Consigliere del Re, con uno stipendio proporzionato, e che ogni cosa si sarebbe con sua soddisfazione più precisamente determinata al suo arrivo* . . . Nulla però si sapeva a che cosa aspirasse, non avendo egli lasciato penetrare a chi si fosse, fuorchè al Muratori, il trattato che teneva col Zaluschio. Al Muratori dunque chiaramente fece sapere, ch'era chiamato a scriver la Storia della Repubblica di Polonia, e ne ricevette dal medesimo l'uffizio di congratulazione ai 28 di Giugno 1741, con queste precise parole: *Mi rallegro con V. S Illustriss. che sia invitata per iscriver la Storia della Polonia. Non manca a lei nerbo per così grave fatica, e può con ragione sostener se stessa nel mercato.*» [3])

Essendosi così il Muratori visto involontariamente mescolato alle polemiche suscitate dal soggiorno del de Gaspari a Salisburgo [4]), è naturale ch'ei

[1]) [L. de Gaspari], *Vita di G. B. de Gaspari*, pp. 42-43.

[2]) [L. de Gaspari], *Vita di G. B. de Gaspari*, pp. 64—67.

[3]) Anche questa lettera del Muratori al de Gaspari manca all'*Epistolario* muratoriano: cfr. vol. IX (1905), pp. 4146—47.

[4]) Anche il Muratori (com' è noto) fu attaccato dai «Sicofanti» di Salzburg. Scriveva egli in un poscritto a D. Brichieri-Colombi (15 novembre 1740): «Veramente in Salisburgo sono stati rumori, e vi son entrato anch'io, avendo predicato un ignorante monaco [*che è probabilmente Gregorio Horner di Salisburgo, al quale è indirizzata una lettera autodifensiva latina del Muratori, in data* «Mutinae, VI Kal. Novembr. 1740»: cfr. *Epistol.*, IX (1905), pp. 4066—69] contra una mia proposizione negli *Esercizj*

prendesse qualche parte alle vicende di lui, dopo la sua partenza. Avviene così che il nome del de Gaspari ricorre di sovente nella corrispondenza che il Proposto teneva in quegli anni con Domenico Brichieri-Colombi, addetto alla Legazione di Vienna.

Nella lettera al Trombelli il Muratori scrive: «Ha più mesi, ch'io sono senza sue lettere» (*cioè del de Gaspari*). Lo stesso lamento egli ripete in altra lettera al Brichieri-Colombi, di poco anteriore; nella quale l'illustre Proposto si dichiara estraneo alle polemiche del de Gaspari, e mostra di disapprovarne apertamente la 'mordacità'. Scrive adunque il Muratori il 26 giugno 1742: «Gran tempo è che non ho lettera del Signor Gaspari. Ne intendo ora il perchè, essendo egli al servigio di S. M. Polacca. Cotesto dottissimo Padre Benedettino ha da essere persuaso ch'io non ho avuta parte in quel libro. Il solo stile basta a farlo conoscere: nè la mordacità a me è mai piaciuta. Si scusa esso signore colla fiera persecuzione a lui fatta. Per altro in Salisburgo è tornata la quiete e vi si introduce miglior gusto» [1]). Il 'libro' del de Gaspari, al quale il Muratori si scagiona di aver avuto parte, è senza dubbio quello intitolato *Vindiciae adversus Sycophantas Iuvavienses*, di cui parla anche nella lettera al p. Trombelli; ed il 'dottissimo padre Benedettino', che di tale collaborazione lo aveva sospettato, era il p. Magnoaldo Ziegelbauer, dotto autore della *Historia rei litterariae ordinis S. Benedicti*; il quale andava raccogliendo (come pare) materiali per aggiunte al Lessico della media latinità del Du Cange, come si raccoglie da lettere precedenti del Muratori allo stesso Brichieri-Colombi [2]). Del resto il Muratori, nella serena equanimità ed obiettività del suo spirito, si teneva totalmente estraneo alle diatribe e alle ingiurie 'juvaviensi'; ed al Brichieri-Colombi, che si doleva non gli fosse ancor giunto il 'libro' del dotto benedettino, il Muratori rispondeva rassicurandolo (1 agosto 1742): «Ben mi dispiace che si voglia rinnovar la guerra in Salisburgo, perchè in fine que'padri nella sostanza han torto e si tireranno addosso delle altre ingiurie. Non si prenda ella alcun pensiero del libro del padre benedettino. Faremo senza esso» [3]). Anche altrove troviamo cenno delle

*spirituali*, dove dico essere buona ed utile la divozione ed invocazione de' Santi, e massimamente della SS. Vergine, ma non già necessaria alla salute, come quella di Gesù Cristo». Cfr. MURATORI, *Epistol.*, vol. IX (1905), p. 4081; cfr. anche pp. 4125, 4132—33, 4140. Si comprende quindi com'egli potesse prendere qualche interesse alle vicende salisburgensi del de Gaspari, pur disapprovandone l'acrimonia. E certamente egli preannunziava le «Vindiciae» di quest'ultimo, scrivendo al Brichieri-Colombi il 17 maggio 1741: «Contra de' monaci Salisburghesi forse uscirà scrittura che loro non piacerà, e nè pure a me, se sarà vero che sia tanto mordace, come mi dicono». MURATORI, *Epistol.*, vol. IX (1905), p. 4140. Anche l'Ambrosi scrive a proposito delle *Vindiciae*: «Scrisse di più le *Vindiciae adversus Sycophantes* (sic) *Juvavienses* (Coloniae, 1741, in 4⁰) in difesa di Lod. A. Muratori e d'alcuni eruditi, contro le mattie di alcuni indiscreti zelanti in occasione del libro che porta il titolo: *De Ingeniorum moderatione in religionis negotio*. Cfr. FRANC. AMBROSI, *Scrittori ed artisti Trentini*; 2a ediz. Trento 1894, p. 94.

[1]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4297.

[2]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), pp. 4254—55, 4261, 4288.

[3]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4309. — Il libro dello Ziegelbauer giunse poi, finalmente, per due diverse vie, al Muratori (cfr. *Epist.*, vol. X [1906], p. 4346), che si riprometteva di ringraziarlo direttamente: «Nel venturo ordinario scriverò a cotesto dottissimo religioso, per ringraziarlo e congratularmi». Dovette quindi esistere

brighe Salisburgensi, ma sempre in tono poco benevolo. «Non so che mi dire (scrive sempre al Brichieri-Colombi) della troppa collera del Signor Gaspari, se non che in mano mia non è stato il rimediarvi. Se Dio vorrà che si stampi la mia *Risposta* a sette o otto, che con gravi ingiurie hanno replicato al mio Trattato *De Superstitione vitanda*, ella vedrà s'io abbia saputo contenermi» [1]).

Nondimeno, il Muratori non si disinteressava totalmente delle vicende dell' irrequieto polemista. Nell' ottobre '42 dichiarava di non avere, da alcuna parte, notizie di lui. «Capitò qui ieri sera (scriveva al Brichieri-Colombi il 25 di quel mese) persona vegnente da Salisburgo, che mi portò i saluti di quei cavalieri. Chiesto conto del Signor Gaspari, amicissimo anche suo, disse di non saperne nuova da molti mesi. Ci è corso il sospetto che fosse colto in Praga, altrimenti si può temere di peggio» [2]). E il giorno successivo ripeteva le medesime cose ad Anton Francesco Gori, in Firenze: «Se V. S. Ill$^{ma}$ desidera nuove del Signor Gaspari, ne son voglioso io anche più di lei. Ma sappia che niuno ne ha. Dappoichè egli si partì di Vienna, niuno ha più saputo di lui. Capitò quì jer l'altro persona sua amica da Salisburgo, e m'assicurò che neppur ivi s'erano ricevute sue lettere. Sicchè il sospetto ci è corso, che dovendo egli passare per la Boemia in andando a Dresda, sia stato colto in Praga durante quell' assedio. E quando ciò non sia, come desidero, si può sospettare peggio di lui. Se ne avrò nuova, ne farò partecipe anche lei» [3]).

Finalmente, sulla fine del dicembre '42, giunse notizia che il de Gaspari era giunto a Dresda, ed il Muratori si affrettò ad avvertirne il Brichieri-Colombi in un poscritto alla lettera 23 dicembre 1742: «Mi rallegrai nell' udire giunto a Dresda il Sig. Gaspari; ma quì non s'è per anche veduta alcuna sua lettera» [4]). Ma la lettera finalmente giunse: «Anch'io ho lettera del Signor Gaspari da Tabor (scriveva il Muratori, sempre al Brichieri-Colombi, il 10 gennaio '43). Di grandi sciagure ha corso. Mi son rallegrato forte di sua sanità e libertà». E in un poscritto: «Mi dice il signor Gaspari ch'io gli scriva per Vienna a Tabor. Così farò: ma anderà sicura la lettera?» [5]).

Altra lettera, non più da Tabor, ma da Dresda, ricevette il Muratori dal de Gaspari nell'aprile '43; ed anche a questa egli rispose certamente, valendosi del Brichieri-Colombi per più sicuro recapito: «Mi scrisse il Signor Gaspari da Dresda. Per fargli giungere sicura la risposta, altro ripiego non ho saputo

anche qualche lettera del Muratori allo Ziegelbauer (tanto più che il 23 dicembre 1742 il Muratori scrive di aver ricevuto «lettera di cotesto dottissimo benedettino», colla quale chiedeva «il trattatello di Antonio Lampridio» [*cioè del Muratori medesimo*]: *Epist.*, X, 4365); mentre nell'*Epistolario* a stampa non ve n' ha alcuna (cfr. vol. XIII, *Indice alfab.*, p. 5875). Anche altrove troviamo cenno di lettere del Muratori allo Ziegelbauer. Scriveva il Muratori al Brichieri-Colombi il 25 luglio 1743: «Inchiusa trasmetto a V. S. Ill. la lettera per l' onoratissimo P. Benedettino, e questa mia comincerà a passar per le mani del sig. conte amministratore Cristiani». MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4457. Cfr. anche p. 4467.

[1]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4328.

[2]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4347.

[3]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), pp. 4347—48.

[4]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4366.

[5]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4372.

trovare che quello d'incomodar V. S. Ill$^{ma}$, benchè con dispiacere. Le chieggo dunque perdono se mando e raccomando a lei l'inchiusa. Scrivo al medesimo d'avere recato a lei questo aggravio» [1]). E la lettera fu regolarmente recapitata: «Benchè di presente (riscriveva il Muratori al Brichieri-Colombi, il 22 maggio '43) mi travagli la mia flussione degli occhi, pure rispondo con ringraziarla della lettera inviata al Signor Gaspari, a cui desidero ben favorevole la fortuna presso i Sarmati» [2]). Ma l'augurio del Muratori non doveva adempiersi. «Mi è sommamente dispiaciuto d'intendere (scriveva il Muratori al consueto suo corrispondente in Vienna, il 28 giugno '43) la poca fortuna, che finora ha incontrato il Signor Gaspari. Non vorrei ch'egli avesse a pentirsi del suo viaggio, e pur troppo può essere che le *Vindiciae* facciano di presente a lui guerra. Insomma, pericolosa cosa è il toccare i frati» [3]). E le disgrazie del de Gaspari non ebbero sì presto termine. Scriveva il Muratori al Brichieri-Colombi il 25 luglio '43: «Mi è ben dispiaciuto quanto ella mi avvisa delle disgrazie del Signor Gaspari. Insomma il moderar la penna nelle liti, è cosa di cui niuno si suol pentire» [4]). E il 22 agosto: «Niuna nuova ho del signor Bertolani, niuna del Signor Gaspari. Se quest' ultimo ha per nemici certi religiosi, difficile è ch'egli possa sperar fortuna» [5]).

Il de Gaspari è ormai divenuto uno degli oggetti ordinari della corrispondenza tra il Muratori ed il Brichieri-Colombi: una delle più estese e delle più seguíte fra quelle dell' epistolario muratoriano. Più che un anno dopo, il 28 settembre '44, il Muratori scriveva dalla sua villa di Spezzano: «Oh! costí il nostro Signor Gaspari! Quanto mi rallegrarei, se gli riuscisse l'intento suo! e ne è ben degno, anzi è un mobile quasi necessario per quella funzione, come anche V. S. Ill.$^{ma}$ ha osservato. Ma voglia Dio, che chi in Polonia e Dresda gli ha fatta guerra, non gliela rinnovi costì, perchè quella gente è potentissima dappertutto, spezialmente per far del male a chi non è del suo partito». E poco più oltre: «Torno al Signor Gaspari, a cui la prego di portare i miei più distinti rispetti, e il mio dispiacere in veder come egli sia cotanto sballottato dalla fortuna, con desiderar io sommamente che cotesta Corte e città gli divenga madre» [6]). E un mese dopo (28 ottobre '44): «Mi toccherebbe pure il core, se ricevessi la nuova che il nostro Gaspari avesse sortito l'intento suo, o almen trovato costí qualche nicchio confacevole al merito. Ma questi son tempi molto imbrogliati, e pur troppo non mancheranno costí degli avversari» [7]). Il 27 aprile '45: «Con gran piacere ho inteso che il Signor Gaspari abbia trovato impiego presso il Signor Conte Pallavicino. Potrà giovare anche a lei o al Signor suo padre. Dio voglia che o l'uno o l'altro imbrocchi. Avrei caro di poter anch' io cooperare. Forse lo farò in breve» [8]). Ma sembra non la imbroccasse neppur questa volta, perchè

---

1) Muratori, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4412.
2) Muratori, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4433.
3) Muratori, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4446.
4) Muratori, *ibid.*, p. 4458.
5) Muratori, *ibid.*, p. 4468; cfr. anche pp. 4484, 4518.
6) Muratori, *ibid.*, pp. 4660—61; cfr. anche p. 4667.
7) Muratori, *ibid.*, p. 4679.
8) Muratori, *Epistol.*, vol. XI (1907), p. 4786.

poco appresso (12 maggio '45) chiedeva «quando verrà in Italia il nostro Signor Gaspari»[1]). Ed a venirvi tosto lo esortava: «Purchè il Signor Gaspari truovi qualche imbarco, l'ha da prendere, senza gettare il tempo in cotesto difficil paese. Venendo in Italia, si troverà bene col Signor conte Federigo. A lui i miei rispetti»[2]). E il 1⁰ settembre '45: «Avrei pur caro che l'onorato signor Gaspari trovasse qualche nicchio; e certamente quello del signor conte Borromeo sarebbe a proposito»[3]). E altrove (1⁰ marzo '46): «Tutti i posti da lei indicati pel signor Gaspari in Italia sarebbero buoni, e ne augurerei anche de' migliori al di lei sig. padre. Ma questi son brutti tempi, e tempi dubbiosi»[4]). — E quì i riferimenti al de Gaspari nella corrispondenza col Brichieri-Colombi cessano, fors' anche perchè, a partire da questa epoca, il Brichieri-Colombi alternò la sua residenza fra Vienna e Firenze, e quindi non aveva più forse ragione di interessarsi alle vicende dell' irrequieto polemista trentino.

Ora se il Muratori dichiara più volte nella sua corrispondenza cogli amici di avere ricevuto lettere dal de Gaspari, o si lagna di non riceverne, è chiaro che a quelle che gli pervenivano dovette dare risposta, mentre non una sola lettera all' autore delle *Vindiciae* si trova nell' epistolario muratoriano. Ma delle loro relazioni epistolari dirette è chiara testimonianza nella biografia che del fratello pubblicò, anonima, Lazzaro de Gaspari due anni dopo la morte di lui. Infatti nel cap. XXXV di codesta *Vita* (p. 218 sg.), ove si passano in rassegna *Sue amicizie e sue corrispondenze,* si registra anche il nome del Muratori: «M u r a t o r i Ludovico, Proposto di Modena» (p. 231); ed altrove (p. 81) si riporta un brano di lettera del Muratori diretta al de Gaspari (8 dicembre 1743), che manca all' Epistolario a stampa: «. . . *V. S. Ill.ma si mise in camino* 'infaustis avibus'; *il cattivo influsso è poi continuato. Voglia pur Dio, che si trovi imbarco per lei in cotesta Corte. Ne gioirei sommamente, e però da qui innanzi starò con impazienza aspettando avviso de' suoi affari. Ho interesse che ciò succeda per l' amore che le professo, ed anche per interesse mio proprio, perchè avrei pure costì, chi potrebbe dire per me una parola,* ecc.» — «Ma Dio non lo voleva in quella Corte» *(di Dresda),* commenta il fratello biografo. Il quale così prosegue narrando le ingannevoli speranze di uno stabile ufficio a Dresda od in Polonia (alla quale ultima si accenna anche nella lettera del Muratori al p. Trombelli), onde il de Gaspari era trattenuto in quella corte. «Essendo . . . stato espressamente avvertito, ch' egli non otterrebbe mai nulla dalla Corte, standosene attaccato al Zaluschio *(Gran Cancelliere della Corte di Sassonia),* si risolvette di ritirarsene opportunamente. Se gliene presentò di fatto vicina occasione, qualor il Gran Cancelliere gli significò di volerlo condur seco in Polonia, confortandolo a contentarsi fino a tempi migliori di starsene a canto di lui, come suo amico. Allora quegli stimò bene di ringraziarnelo di un tanto onore, soggiungendo che questo non era il motivo, pel quale era stato la lui invitato a lasciare la Corte di Salisburgo. Si trattenne dunque in Dresda, e si procurò col mezzo

[1]) Muratori, *Epistol.*, vol. XI (1907), p. 4790.
[2]) Muratori, *ibid.*, p. 4827 (lett. 2 agosto 1745).
[3]) Muratori, *ibid.*, p. 4849.
[4]) Muratori, *ibid.*, p. 4931.

di alcuni amici di conto la grazia del Primo Ministro del Re, il quale volle essere distesamente da lui informato delle vicende occorsegli, e ne dimostrò gran sentimento. Ne parlò in appresso con calore a Sua Maestà, e quinci si pensava di stabilirlo con decoro e con vantaggio in Polonia, quando la Maestà Sua se ne fosse andata iu Varsavia»[1]). Ma siccome codesta andata di S. M. in Polonia veniva «per la circostanza de' tempi» continuamente differita, così il de Gaspari, lusingato di poter ottenere a Salisburgo il posto di Bibliotecario, che erasi reso vacante, lasciò la corte di Dresda per fare ritorno a quell' antica sua residenza (giugno 1744). Ma quivi accoglienze poco oneste e meno liete dovevano attenderlo, chè l'eco delle *Vindiciae* non era ancora spenta; sì che «il Principe Arcivescovo, compassionando da una parte la situazione dolorosa in cui si ritrovava il de Gaspari, e dall' altra temendo che col continuare egli a starsene in Salisburgo, per l' imprudenza già nota de' suoi avversari, potesse insorgere qualche altro inconveniente, giudicò miglior partito di lui permetter l' andarsene dove gli fosse più a grado, accordandogli sua vita durante, non meno i titoli di Consigliere ed Istorico, che la sua ordinaria pensione»[2]).

Allora il de Gaspari se ne andò a Vienna (settembre 1744), coll' intendimento di porsi al servigio del conte Vigilio di Firmian, che era stato poco innanzi fatto Vescovo e Principe di Lavant. Fallito questo piano, fu dall' imperatore Francesco I investito del governo del principato di Castiglione delle Stiviere, feudo imperiale, in sostituzione del conte Alamanno Passerini. Ma anche a Castiglione non ebbe accoglienze e sorte migliori che a Salisburgo e a Dresda. I Castiglionesi ottennero un sindacato sull' opera del de Gaspari. Querelatosene questi all' Imperatore, ne ottenne alla fine sentenza favorevole; e rinunziato il governo di Castiglione, fu più tardi nominato da Maria Teresa professore di Storia dell' impero nella Università di Vienna e Consigliere di Reggenza dell' Austria inferiore. Nel 1759 ebbe la direzione e presidenza degli studi di Umanità e Belle lettere nella stessa Università, e poco dipoi la revisione de' libri spettanti a queste materie. — Fu amico, oltre che del Muratori, del card. Quirini, per la cui morte pubblicò un *Ragionamento filologico* in sua lode (1764). Mancò nella notte del 27 ottobre 1768, in età di poco oltre sessantasei anni.

Due anni dopo (1770), il fratello, Lazzaro de Gaspari (come si è detto), ne pubblicò la *Vita*. Tracciandone, verso il fine, il ritratto fisico-morale, egli scrive della equanimità ed imparzialità di lui: «Nella sua ordinaria conversazione era affabile, dolce e soave. Condiva i suoi discorsi bene spesso con opportune e non affettate vivezze. Conversava volontieri con persone pulite e colte, di qualunque ceto esse si fossero. Sentendo che taluno si stupiva ch' egli trattasse volontieri co' Gesuiti, quando non approvava i loro sistemi, così ebbe a spiegarsene una volta: *Confesso il vero, che messe a parte le opinioni, delle quali non mi prendo fastidio, lasciando che ognuno pensi a suo modo, ritrovo che questi Padri sono persone degnissime, savie e che sanno vivere. Io misuro gli uomini non dall' abito, ma dall' operare e dal trattare.*» È a

[1]) [L. de Gaspari], *Vita di G. B. de Gaspari* cit., p. 80.
[2]) [L. de Gaspari], *Vita di G. B. de Gaspari*, p. 89.

proposito dell' amicizia e devozione che lo legarono al Muratori: «Sentiva mal volontieri che si parlasse o scrivesse in discapito de' letterati. Ebbe ad infiammarsi di zelo parecchie volte contro di quei che, generalmente e senza riserva, gli scrivevano in discredito del Muratori, del march. Maffei e dell' ab. Tartarotti»[1]). E uguale devozione ebbe per Apostolo Zeno, del quale ebbe a scrivere: «Non perderò mai la memoria d' un uomo sí grande, ch' ha voluto onorarmi colla sua benevolenza sino agli ultimi estremi della sua vita»[2]).

* * *

Abbiamo accennato più sopra che la lettera al Trombelli da noi pubblicata è autografa; ma nel ms. 52 II è ora unita ad altra lettera del Muratori, apografa. E' questa la famosa lettera che il Muratori scrisse da Modena il 3 gennaio 1748 al p. D. Celestino Petracchi, M. C., sull' opera di quest'ultimo: *Della insigne abbaziale Basilica di S. Stefano di Bologna*, e sulla falsità del diploma Teodosiano in favore dello Studio bolognese: lettera che inc.: 'Mi ha la gentilezza di V. P. . . . .', ed è pubblicata nell' *Epistolario*[3]), come tratta dalla 'Biblioteca Universitaria di Bologna', ma già edita.

L' apografo di questa seconda lettera è, ortograficamente, molto scorretto (*aducendosi*; *riglievo*; *apperto*; *crittica*, ecc.), ma pure, in più luoghi, migliora o corregge la lezione a stampa. Così, la stampa Càmpori ha nella 1 lin., «le riflessioni di cotesto *autore*», invece di «cotesto *censore*»; nella 7 lin. di p. 5125 «facesse il privilegio», invece di «il *preteso* privilegio»; — nella lin. 8, stessa pag., «benchè vi *prendessero* dominio in que' tempi gl'imperatori tedeschi», invece di «vi *pretendessero* dominio», ecc. Occorre però soggiunger subito, per la verità, che tali errori sono proprî soltanto dell' ediz. Càmpori, non di quella del Malagola, che la pubblicò (sembra) pel primo, e da cui deriva direttamente (senza cioè collazione del presunto autografo) la ristampa del Cámpori. Carlo Malagola, pubblicando incidentalmente (e in verità, poco a proposito), dietro una semplice citazione dell'opera del Petracchi (alla quale si riferisce), la lettera muratoriana, scrive: «All' esemplare di quest' opera (*del Petracchi*), posseduto dalla Biblioteca dell' Università di Bologna (*Aula Magna, AA. II. 8*) trovasi unita una lettera a u t o g r a f a del Muratori al Petracchi, che stimo utile di qui riferire letteralmente»[4]). La lettera però, nell' esemplare ms. esistente nella Biblioteca Universitaria di Bologna (non più, ora, unito all' esemplare dell' opera del Petracchi, ma collocato — come si è detto —

[1]) [L. de Gaspari], *Vita di G. B. de Gaspari*, pp. 212—13, 214. Della sua relazione col Muratori, il biografo, dopo averla ricordata fra le «sue più costanti amicizie e corrispondenze», soggiunge questo particolare: «Da principio quando venne a Castiglione s' era posto in pensiere di non voler commerziare co' letterati. Ciò è tanto vero, che si astenne dal partecipare al Muratori, da lui tanto venerato, la sua venuta in Italia, anzi usò ogni mezzo per disimpegnarsi dal corrispondere col sig. Marchese Maffei, il quale desiderava molto d' intendersela con lui sopra alcune sue controversie. In progresso però riformò alquanto cotesto suo divisamento.» [L. de Gaspari], o. c., p. 220.

[2]) [L. de Gaspari], *Vita di G. B. de Gaspari*, p. 215. E si cfr., in genere, tutto il cap. XXXV: *Sue amicizie e sue corrispondenze*, pp. 218—33.

[3]) Muratori, *Epistol.*, vol. XI (1907), pp. 5124—25, n. 5511.

[4]) C. Malagola, *Della vita e delle opere di A. Urceo detto Codro: studi e ricerche.* Bologna 1878, pp. 28—29 n.

insieme all' altra lettera realmente autografa al p. Trombelli, nella busta Mss. 52 II) non è punto 'autografa', come parve al Malagola, ed anche al compianto bibliotecario dell' Università bolognese, Carlo Castellani, che sul riguardo anteriore del libro del Petracchi scrisse di propria mano: «N. B. — Di qui fu tolta una lettera del Muratori (Modena, 3 gennaio 1748) all' Autore del libro, il Petracchi, per essere messa insieme *con le altre lettere autografe* dello stesso Muratori 14 ottobre 1884. C. C.»; — ma bensí una semplice copia, com 'era facile avvertire, non solo dalla notevole diversità della scrittura, ma dalle non poche nè lievi scorrezioni ortografiche, già rilevate.

Altre due copie, meno scorrette, di questa stessa lettera muratoriana si trovano nel I volume delle 'Miscellanee' di P. A. Tioli [1]), e figurano anche (quasi come due lettere distinte e autografe) nell' Indice del Cancellieri [2]). Le copie sono di due mani differenti; e la prima (che ha qualche lontana rassomiglianza colla caratteristica scrittura del Muratori) reca ancora l' indirizzo esterno: *All' Ill.mo Sig.r Sig.r P.ron Col.mo / Il Sig.r* A b. *T i o l i* [3]) / *In Corte dell' E.mo G i o. F r a n c. A l b a n i / R o m a*; e, dello stesso carattere dell' indirizzo, la seguente nota, nel *recto* del 2° foglietto: «Ho stimato di farle cosa grata mandandole la copia della famosa lettera del Muratori (poichè l' altra, parimente del Muratori, nulla ha se non complimenti e congratulazioni). Qui fa gran rumore, e ci è gente, che vorrebbe pur sostenere questo beato privilegio Teodosiano ad onta del Muratori, del P. Trombelli, ecc. Io penso che l' argomento del Muratori si possa evitare dicendo che il privilegio supposto fosse emanato da Valentiniano, ma perchè le leggi, i mandati e i rescritti (ad uno de' quali capi credo io che si debba ridurre cotesto privilegio, se mai vi fu) quando appartenevano a cose pubbliche erano pubblicati a nome comune degli Imperatori, così lo stesso privilegio di Valentiniano III sarà stato iscritto a nome comune. Se ciò è vero, il nome di Teodosio vi sarà stato posto il primo come più antico, benchè Teodosio non vi abbia avuta parte; e perciò può aver fatto nascere l' equivoco di Teodosio: ma allora poi per lo meno bisogna abbandonare la parentela e confidenza di S. Petronio con Teodosio, favole degne di esser raccontate a i bambini, non a i Dottori Bolognesi, ecc.. Io sono di cuore». *(Manca la firma)*.

Nella lettera al Petracchi, il Muratori lo consigliava a non dar troppo peso alle critiche mosse da «cotesto censore alla di Lei Storia *(cioè alla ricordata opera*, 'Della insigne basilica di S. Stefano', *ecc.)*, assicurandolo che «le riflessioni» di lui «fanno pietà, nulla adducendosi di rilievo contro la di lei sentenza, che resta salda in tutte le sue parti», ed esortandolo a non replicare perchè (soggiungeva) «non occorre risposta alcuna a chi nè pure ha aperto gli occhi ai primi elementi della critica». Il censore, che il dotto vignolese bollava di sì severo ma giusto giudizio, era mons. Alessandro Formagliari (n. 1696; m. 1769), acciarpatore di memorie storiche bolognesi, e particolarmente di una *Bononiensis Archigymnasii Historia*, talmente destituita di

[1]) Cod. Bibl. Univ. Bologna 2948: P. A. TIOLI, *Miscellanee*, vol. I, cc. 330—36.

[2]) FRANC. CANCELLIERI, *Notizie d. vita e d. Miscellanee di mons. P. A. Tioli, ecc.* Pesaro 1826, p. 84, vol. 2.

[3]) Sembra scritto propriamente «Teoli».

ogni critica, che, per espressa recisa volontà di papa Benedetto XIV, non ne fu mai consentita la stampa, e si conserva tuttora manoscritta nella Biblioteca Universitaria di Bologna (cod. 704). Ora mons. Formagliari, contro l' opera del benemerito monaco celestino, aveva pubblicato, sotto il nome arcadico di 'Filostene Oresteo', *Riflessioni sopra la 'Storia della basilica di S. Stefano di Bologna', ultimamente data in luce in essà città dal p. D. Celestino Petracchi* (Venezia, P. Bassaglia, 1747; pp. XXXII, in 4⁰). Senonchè il p. Petracchi non diede ascolto al saggio consiglio dell' illustre Proposto modenese, e alle *Riflessioni* del Formagliari replicò con una *Lettera di Giuseppe Filalete (D.* CELESTINO PETRACCHI*) al sig. D. G. B. B . . ., in cui si parla delle 'Riflessioni' di Filostene Oresteo . . . sopra il Libro della insigne abbaziale Basilica di S. Stefano di Bologna* (S. n. t.; pp. 22, in 4⁰). Il Formagliari ribattè ancora, sotto altro pseudonimo: *Vestanio Missenio* (mons. ALESSANDRO FORMAGLIARI) a *Filostene Oresteo, P. A. Lettera sopra le Riflessioni fatte alla Storia della Basilica di S. Stefano di Bologna, data in luce dal Padre D. Celestino Petracchi.* Venezia, P. Bassaglia, 1748; pp. XXXI, in 4⁰ [1]).

* * *

Ritornando alla corrispondenza del Muratori col dotto e degno suo coetaneo, p. Trombelli, ci sia ancora concesso fare altre due o tre rettifiche.

Il vol. III del ms. 72 della Universitaria di Bologna, contenente il Carteggio letterario dell' ab. Flaminio Scarselli (1705—1776), reca, sotto i n. 85 e 86, due lettere, tutte autografe, del Muratori. Di queste, solo la prima, dell' 8 maggio 1744, è diretta propriamente allo Scarselli; l'altra è invece diretta al p. Trombelli, ma trovasi unita al carteggio dello Scarselli perchè a lui si riferisce. Entrambe sono comprese nell' Epistolario raccolto dal Cámpori, ma non senza errori degni di rilievo. La lettera allo Scarselli [2]) termina nella stampa con questo periodo: «. . . . Me ne rallegro con lei, e le auguro, che *trovi* qualche altro argomento, in cui la *perizia* sia tale, che *tenga interessato* e muova chi ascolta o legge. Con che, *notificandole* la mia vera stima, ed ossequio, mi confermo», ecc. — L'autografo invece reca, correttamente: «. . . Me ne rallegro con lei, e le auguro, che *truovi* qualche altro argomento, in cui la Peripezia sia tale *(e, trattandosi di componimento drammatico, il* 'Davide penitente', *è ovvio si tratti di* 'peripezia' *(intreccio), e non di* 'perizia'), che tenga più interessato, e muova chi ascolta o legge. Con che, ratificandole la mia vera stima, ed ossequio, mi confermo», ecc.

Nella seconda lettera poi, al p. Trombelli [3]), la lezione è più corretta, ma è sbagliata la data, che è l' 11 e non il 2 dicembre 1744; quindi la lettera andrebbe leggermente spostata nell' ordinamento cronologico dell' Epistolario.

[1]) Cfr. LUIGI FRATI, *Opere d. bibliografia Bolognese;* vol. I (Bologna 1888), col. 286, n. 2368—70. — G. FANTUZZI, *Scritt. bologn.*, vol. III (1783), p. 338. — G. M[ELZI], *Dizionario di opere anon. e pseudon.*, tom. I (Milano 1848), pp. 408—09 e 415.

[2]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4588, n. 4909.

[3]) MURATORI, *Epistol.*, vol. X (1906), p. 4696, n. 5023.

Più curiosa poi è la svista occorsa nella lettera del Muratori al Trombelli, del 1749, che incomincia: «Non potei puntualmente rispondere . . .», e che trovasi nell' Epistolario pubblicata due volte [1]), nello stesso volume: la prima, come del '10 gennaio 1749' [2]); la seconda, come del '10 giugno 1749' [3]). Ed anche nella provenienza della lettera è incorso equivoco, poichè, la seconda volta, il Cámpori la produce come attinta dalla 'Biblioteca Universitaria di Bologna', e edita nell' *A. Urceo* del MALAGOLA (Bologna 1878); mentre in quest' opera non si trova, nè esiste manoscritta in quella biblioteca. La lettera deve quindi esistere soltanto nella Comunale di Savignano, che trovasi indicata sotto il n. 5665.

* * *

Queste rettifiche ed osservazioni non ad altro mirano, che ad emendare in qualche parte, e a completare l'epistolario Muratoriano, al quale consacrarono sì lunghe ed ardue cure due eruditi modenesi: Alessandro Giuseppe Spinelli e Matteo Cámpori.

---

[1]) Nè è questo il solo caso in cui l' editore dell' Epistolario muratoriano sia incorso in questa svista. Ciò si ripete almeno altre due volte: per la lettera latina, con cui il Muratori ringrazia Enrico di Collalto della medaglia (poco rassomigliante) coniata in suo onore dalla Società Albrizziana di Venezia; lettera che (non senza varianti notevoli) si trova stampata due volte, con date diverse: la prima, nel vol. VII (1904), pp. 2920—21, colla data «Mutinae, Id. Quinctil. MDCCXXX»; la seconda (più breve) nel vol. X (1906), p. 4532, colla semplice data «1743»; ed ambe le redazioni appaiono tratte dall'Archivio Soli-Muratori; — e per la lettera a Fortunato Tamburini, che inc.: «Comincio da i più umili ringraziamenti . . .»; la quale è ripetuta alla distanza di sole 15 pagine, prima sotto la data «1° Marzo 1746», poi sotto quella del «1° Maggio 1746». (Cfr. *Epistol.*, vol. XI (1907), pp. 4933, 4949.) — E poichè ci occorre additare emendamenti all' edizione dell' Epistolario Muratoriano, non sarà fuor di luogo avvertire qualche errore o inesattezza incorsa anche nella ristampa delle lettere del Muratori all' ab. Pietro Pollidori di Roma, che già erano state pubblicate da A. DE NINO, *L' ab. Pietro Pollidori e alcune lettere inedite del Muratori;* in *Briciole letterarie*. Lanciano 1885; vol. II, pp. 271—284. Così nella lettera del 2 febbraio 1737 (DE NINO, II, p. 277), ove si legge: «Perchè conosco di non aver merito alcuno presso l' E. S.», deve sciogliersi e intendersi «presso l' E(minenza) S(ua)», cioè il «Cardinal Camerlengo» [Annibale Albani], dal quale il Pollidori avrebbe dovuto impetrare un ritratto del Re di Polonia da preporre alle *Antiqq. Italicae m. ae.*, di imminente pubblicazione; — e non «presso l' eccellentissimo sovrano», come è stampato nell' *Epistol.* del MURATORI (VIII [1905], p. 3645, n. 3760). — Nella lettera s. d., ma della fine del 1737, che inc.: «Quante obbligazioni . . .». (DE NINO, II, 279), deve appunto leggersi, come fa il DE NINO, «. . . un bel rinforzo d'Iscrizioni Tarentine», e non «Tolentine», come si legge nell' *Epistol.* (VIII [1905], p. 3735, n. 3881). E poco più oltre, in questa stessa lettera, ove il Muratori si scagiona della taccia di «eresia» datagli nella *Biblioteca d. eloq. ital.* del FONTANINI, si deve leggere, col DE NINO (II, 280), «. . . e per grazia di Dio non so d' essere vivuto, nè d' avere scritto finora in maniera, che alcuno possa giustamente caricarmi di questa ignominia»; e non «quietamente», come si legge nell' *Epistol.* (VIII, p. 3736).

[2]) MURATORI, *Epistol.*, vol. XII (1911), p. 5286, n. 5665.

[3]) MURATORI, *Epistol.*, vol. XII (1911), pp. 5349—50, n. 5763.

## Appendice.

Non perchè abbia alcuna attinenza colle precedenti, ma solo perchè inedita, mancante all' *Epistolario*, e anch' essa diretta a un bolognese, pubblichiamo quì la seguente lettera del Muratori al Dott. Gio. Giacinto Vogli dell' Università di Bologna (n. 1697; m. 1762), tratta dal carteggio del Vogli conservato nella Biblioteca Universitaria della stessa città (cod. 2086).

Riv.^mo S.^r Mio e P.^ron Col.^mo

Somma fu la gentilezza e bontà di VS. nell' avere onorato me col dono de' suoi Trattati Medico-Filosofici [1]), e della Lettera stampata del S.^re Verzoni [2]); ma somma altresì è stata la mia balordaggine nell' aver cotanto differito il portagliene i dovuti ringraziamenti. Non voleva io scriverle senza aver prima letto queste Opere; e poi fummi fatto sperare, che VS. fosse per venire a Modena. Ora che non veggo effettuarsi la di lei venuta, vengo io a protestarle i sentimenti del mio cuore tutto obbligato a lei per la sua generosa bontà, e tutto pieno di stima pel suo ingegno e sapere. In fatti ha ella fortemente faticato per l' onore del suo defunto insigne Maestro [3]); e quantunque intorno alla Generazione dell' Uomo la sentenza del nostro accuratissimo Vallisnieri mi paia più vicino al Vero, e più plausibile il di lui sistema, che quello di VS., nulladimeno ella ha così ben' esercitato il suo talento in sì fatta quistione, che niuno può dubitare, che non sia sommamente da stimarsi la di lei erudizione e mente. Quello che mi è paruto più mirabile, si è l' avere inteso, come fosse sì verde la sua età,

---

[1]) I 'trattati medico-filosofici', di cui il giovane dott. Gio. Giacinto Vogli aveva fatto omaggio al Muratori, sono indubbiamente: 1) *De Anthropogonia dissertatio Anatomico-Physica, in qua et de Viviparorum genesi, etc.* Bononiae, typis Rossi, 1718; e 2) *Fluidi Nervei historia.* Bononiae, Julius Borzaghi, 1720, in 8; per le quali si cfr. G. FANTUZZI, *Notizie d. scrittori Bolognesi,* vol. VIII (1790), p. 214; e M. MEDICI, *Compendio storico della Scuola Anatomica di Bologna dal rinascimento d. scienze e d. lettere a tutto il sec. XVIII.* Bologna 1857; pp. 290—301.

[2]) Oltre le due opere proprie, il Vogli aveva inviato al Muratori anche una «Lettera stampata», a lui diretta, e cioè la seg.: *Lettera dissertatoria del sig. Dott. Filosofo e Medico* CRISTOFORO TEODORO VERZONI, *di Barga in Toscana, scritta sopra il fenomeno riferito nell' art.* 10 *del Tomo* 26 *de'* Giornali de' Letterati d' Italia, *al Dott. Gian. Giacinto Vogli, filosofo e medico bolognese: e da questo dedicata all' Ill.mo e celebratiss. mo Sig. Antonio Vallisnieri, pubbl. primario Prof. di Medicina Teorica, e Presidente nella insigne Università di Padova.* In Bologna, per li Rossi e Comp., 1717; in 8 p., pp. 67. Il Verzoni era stato conosciuto dal Vogli «nel tempo in cui io mi fermai (scrive nella dedica) in Firenze, che fu poco per acquistare la molta Pratica, che nello Spedale rinomatissimo di S. Maria Nuova si può conseguire» (p. 3), ed era «figliuolo del sig. Niccolò, già Lettore di Filosofia nello Studio celebre di Pisa», e «nipote del sig. Francesco Verzoni, già pure Lettore di Medicina Ordinaria nel predetto Studio» (p. 8).

[3]) Sebbene il Vogli fosse propriamente discepolo di Stefano Danielli (n. 1656; m. 1730), e non di Gio. Girolamo Sbaraglia (n. 1641; m. 1910) (cfr. FANTUZZI, o. c., vol. VIII (1790), p. 213); pure l' accenno del Muratori va certamente riferito a quest' ultimo, per il quale il dott. Vogli aveva preso partito nelle contese scientifiche tra lo Sbaraglia e il Malpighi, e che era morto sino dal 1710, mentre il Danielli (che certo non avrebbe potuto chiamarsi «insigne Maestro») era ancora vivente quando il Muratori scriveva la presente lettera, essendo mancato solo parecchi anni dopo di essa, nel 1730.

allorchè pubblicò quel suo Libro [1]). Se un'albero sì giovanetto e tenero dà tanto, che non farà poi la sua virilità? Mi rallegro perciò in una distinta forma con VS. e la sprono anch'io ad altre imprese, le quali mi assicuro che maggiormente andran crescendo di pregio col crescere de gli anni, perchè sempre più si forma il Giudizio, e s'impara a camminare colla circospezione e col metodo più perfetto, che si vede praticato da' migliori, fra' quali un grande esemplare è il suddetto nostro S.r Vallisnieri. Ha ella intanto da essere persuasa d'avere in Modena, chi ha tutta la stima di lei, e desidera di fargliela conoscere. Che se vorrà onorarmi de' suoi desiderati comandamenti, conoscerà ch'io mi pregio d'essere, quale con tutto l'ossequio ora mi protesto,

Di VS.
Mod[en]a 4 8.bre 1721

Div.mo ed Obbl.mo ser.e
Lod.o A.o Muratori

(fuori)
All Rev.mo Sig.r Mio e P.ron Col.mo
Il Sig.r D.or Gian Giacinto Vogli
Bologna

1) Infatti, non ancora ventenne era il Vogli (n. 1697) quando pubblicò le *Theses physico-medicae* (Bononiae, Barbiroli, 1716); e poco più che ventenne, quando diede in luce, in difesa delle *Tesi* medesime, la *De Anthropogonia dissertatio Anatomico-physica* (Bononiae, Rossi & Soc., 1718), e la *Historia Fluidi Nervei* (Bononiae, Julius Borzaghi, 1720). Anche lo storico della scuola Anatomica bolognese scrive, a proposito di questa precocità di studi del Vogli: «. . . a' 23 di giugno del 1714 fu laureato in Filosofia ed in Medicina, nella verde, e forse troppo verde età d'anni 17. E dico forse troppo verde ecc.» (v. M. MEDICI, o. c., p. 290): e segue, dando ragione di questo suo giudizio.

# La sconfitta di Montaperti di Lancilotto Politi.

## (Ambrogio Catarino.)

Di

LODOVICO FRATI (Bologna).

Ambrogio Catarino Politi Arcivescovo di Conza nacque a Siena nel 1487 e morì a Napoli l'8 novembre 1553. Laureatosi in giurisprudenza a Siena nel 1504, visitò le più celebri università della Francia e dell'Italia. Di ritorno in patria, fu nominato avvocato concistoriale da Leone X., ed accompagnò questo pontefice a Bologna nel 1515. Vestì l'abito Domenicano nel 1517, cambiando il nome di Lancilotto Politi con quello di Ambrogio Catarino. Divenne bentosto celebre per i suoi scritti e fu inviato nel 1545 al concilio di Trento. Due anni appresso quando il concilio fu trasferito a Bologna Ambrogio Catarin o Politi il 21 aprile 1547 nella chiesa di S. Petronio lesse una pia e lucida orazione esponendo le cause e i modi della traslazione e tratteggiando per sommi capi la nuova condizione del concilio in Bologna [1]). Fu poscia Vescovo di Minori, nel regno di Napoli, ed il 3 guigno 1552 Giulio II, che era stato suo discepolo, lo nominò Arcivescovo di Conza. Delle quarantanove opere che egli diede alle stampe la meno nota è la prima, intitolata: *La sconficta di Monte Aperto*, che fu impressa a Siena il 28 aprile 1502, allorchè l'autore era ancora studente, in età di soli 15 anni. Quest'operetta giovanile del Politi sfuggì ai PP. Quétif ed Echard e ad altri biografi per la somma rarità dell'edizione. Fu indicata dal P. Niceron [2]), che la disse impressa nel 1506, mentre la prima, ed unica, edizione italiana è del 1502 [3]).

❡LA SCONFICTA DI MONTE APERTO.




[1]) V. CARCERERI, *Il concilio di Trento* (Bologna, 1910, p. 183).

[2]) *Mémoires pour servir à l'hist. des hommes illustres* (Paris, 1736, T. XXXIV, p. 369).

[3]) Una traduzione latina, secondo il Niceron, fu impressa nel 1506.

Lo Schweizer [1]) dedica solo poche linee alla prima operetta del Politi; poichè egli si propose di studiare principalmente il teologo. Ora, poichè ebbi la fortuna di trovarne un esemplare presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, che è il terzo finora conosciuto [2]), mi sembra opportuno darne notizia agli studiosi.

*La sconficta di Monte Aperto* è contenuta in un volumetto in 4⁰ (mm 220×145), di 54 carte n. n., in carattere romano, con segn. a ii—g iii, ciascuna pagina ha 36 linee. La prima pagina è tutta occupata da una silografia rappresentante SENA VETVS. In alto una mezza figura di Maria Vergine in atto di proteggere la città colla invocazione: SALVA NOS / NE PEREAMVS. Sopra questa silografia è il titolo: LA SCONFICTA DI MONTE APERTO. In fine: Impresso nell'alma città di Siena per Symone di / Nicholo cartolaio Nel anno, M. CCCCCII. A di / XXVIII di Aprile. A car 1 *verso* leggesi la dedica intitolata: LANZILOTTO POLITI AL MAGNI / FICO PANDOLFO PETRUCCI S.

A car 2 *recto*: PROHEMIO DELLA SCONFICTA / DI MONTE APERTO COMPO / STA DA LANZILOCTO PO / LITI SENESE.

Il proemio termina con una prima canzone che incomincia:

Chiamavo amor quando talor ardevo
De'miei stanchi sospir sparger le carte;
Ond'io le pene mie lenisse in parte,
Che in cori extran mover pietà volevo,
Et nulla al tutto senza lui facevo.

La narrazione del Politi diversifica interamente da *La battaglia di Mont' Aperto* pubblicata nel *Propugnatore* (Vol. VI, P. I, p. 27 e segg.) dall'Ab. dott. Antonio Ceruti conforme a un codice dell'Ambrosiana, come pure è tutt'altra cosa dalle descrizioni di Domenico Aldobrandini e di Giovanni di Francesco Ventura inserite nella *Miscellanea storica Sanese* dal Porri (Siena, 1844).

Tutte coteste scritture sono in prosa, mentre quella del Politi è mista di prosa e di versi (canzoni e sonetti) e divisa in tre libri, ciascuno dei quali dopo il proemio ha una canzone. Il primo e il secondo libro si compongono di undici capitoli, il terzo di cinque.

Nel proemio dell'opera l'autore dice che nella sua *historia* non sono *mescolate vanissime fabule, non fictioni, o mendacii*, e che narrerà *rozzamente e senza nuove fictioni, non con alcuno liscio o sforzamento.*

Dopo avere nel primo capitolo accennate le cause della guerra, continua raccontando che il popolo fiorentino raccolse ed ordinò un grande esercito composto di loro amici e sudditi, coè di Lucchesi, Pistoiesi, Orvietani, Aretini e Pratesi, con molti pure di San Geminiano e di Colle Val d'Elsa. »Eravi oltra questi Aldrobrandino, conte Duliano et Pepo Minella da Campiglia et molti cavalieri di Lombardia.« Il *conte Duliano* deve essere il Conte Giordano d'Anglano inviato a Siena da Manfredi rè di Sicilia; *Aldobradino* è Aldobrandino Rosso da Pitigliano; *Pepo Minella da Campiglia* è molto probabilmente

[1]) *Ambrosius Catharinus Politus* (Münster, 1910, p. 9 e 287).

[2]) Lo Schweizer ne conobbe due esemplari, uno presso la Biblioteca Vaticana, forse proveniente dalla Barberiniana, l'altro presso la Biblioteca Comunale di Siena.

Pepo Visconti da Campiglia fuoruscito. Anche questi errori di nomi giovano tuttavia per conoscere a quali fonti storiche ricorse il Politi; poichè Pepo Minella da Campiglia è ricordato pure nella narrazione di Niccolò di Giovanni di Francesco Ventura [1]). Continua poscia il Politi narrando le conquiste fatte dai Fiorentini, che occuparono con poca resistenza Val di Strove in Val d'Elsa, Monzano, Suvera (ch'egli chiama *Suvara*), Monte Arrenti, la Castellina, Sovicille o Suicille ed altre terre, finchè si fermarono a Vico, ed avvicinatisi a Porta Camollia, edificarono presso il monastero di S. Petronilla un'alta torre, sulla quale piantarono un olivo in segno di prossima futura vittoria. Poi soggiunge questi versi:

Ma inanzi che tu habbia
Bevuto, hor nota bene,
Molte cose interviene
Fra'l calice e le tue supreme labbia.

Volendo con ciò alludere alla instabilità della fortuna.

Dopo questa prima vittoria i Fiorentini assalirono i duecento cavalieri tedeschi inviati da re Manfredi, e li costrinsero a ritornare in Siena. Allora i Senesi si rivolsero nuovamente per aiuto a re Manfredi, dal quale ottenero altri ottocento cavalieri tedeschi per tentare di ricuperare i luoghi perduti. Si avvicinarono pertanto a Montemassi; ma avendo saputo che Siena era minacciata dai Fiorentini, vi si ritirarono nuovamente in numero di circa 2000 cavalieri:

Perchè con tal prudentia
Di quel buon savio, Roma
Evitò l'eminente e rea sententia.

Seguita quindi il Politi narrando il fatto dei frati inviati dai fuorusciti per trarre in inganno i Fiorentini, affermato dagli storici di Firenze, negato da quelli di Siena. Il Politi lo biasima acerbamente, scagliandosi contro i ministri di Dio, che, quasi nuovi Giuda, lo tradiscono, e conclude con questi versi:

O dunque impii et rebelli
Dalla chiesa di Dio,
Le man vi avessi avvolte entro i capelli.

Nel capitolo che segue si riferisce l'ambascieria dei Fiorentini ai Senesi, e la risposta ricevutane. Dopo di che la battaglia ricominciò piu fiera che mai.

Il Politi sembra prestar fede allo stratagemma narrato dai cronisti fiorentini; ma negato dal Paoli [2]), che Farinata degli Uberti, d'accordo col comune di Siena e coi fuorusciti Ghibellini, mandasse contro il campo nemico le squadre tedesche bene avvinazzate, coll'intendimento di perderle. Riferisce quindi le preghiere ed invocazioni alla Vergine nel Duomo di Siena del sindaco Bonaguida Lucari, riassumendole poi in un sonetto, che incomincia:

[1]) *V. Miscell. storica Sanese* pubbl. da G. Porri (Siena, 1844, p. 34).
[2]) *La battaglia di Montaperti* (Siena, 1869, p. 25).

Questa che inanzi all'altre è in cielo accolta
Dal padre eterno, e che i prieghi mortali,
Non riguardando a'nostri excessi e mali,
Tanto benigna e gratïosa ascolta; *etc.*

All'orazione di messer Bonaguida segue quella del Vescovo, consigliando il perdono delle offese, la concordia e la pace.

Il secondo libro incomincia narrando dell'esercito senese che mosso contro i Fiorentini il 3 di settembre, diviso in tre schiere, la prima guidata del conte Giordano d'Anglano, la seconda da Arrigo d'Astinbergo e la terza da messer Gualtieri. Di tutte le genti senesi era capitano generale Aldobrandino di Santa Fiore. La mattina del 3 settembre le brigate senesi s'avviarono lungo il Bozzone, e si collocarono a pie' di Monteropoli, rimpetto al campo dei Fiorentini. Precedevano ottocento tedeschi con quattrocento degli altri, dopo i quali seguiva il Gonfaloniere di S. Martino. Come la maggior parte dei cronisti senesi, anche il Politi accenna lo sbigottimento del nemico, dicendo che i Fiorentini erano pentiti "della dura e difficilissima impresa e disperavano della vittoria,,. Soggiunge anzi che un capitano fiorentino, atterrito da una infausta visione avuta, consigliava la ritirata. Ma prevalse l'opinione di quelli che volevano subito affrontare il nemico; se non che accostandosi l'ora della cena (soggiunge il Politi) ,,i Tedeschi ed altri soldati non volevano restare digiuni. Fu per questa cagione apparecchiato uno splendidissimo et magnifico convito di real pompa exhornato, dove furno abundanti et solemni vini, varie morbide et delicatissime vivande da far vergogna, non dico da compararsi, a quelle che per ambrosia et nectare nella mente sua imagini." Il conte Giordano esortava e confortava i suoi tedeschi alla prossima battaglia; ma non era necessario alcun incoraggiamento; poichè tutti erano impazienti di venire alle mani.

Messer Gualtieri d'Astimbergo volle per primo slanciarsi contro la schiera dei Lucchesi: dietro di lui si precipitarono il conte Giordano, Aldobrandino e gli altri capitani con grande impeto, gridando: *alla morte! alla morte!* Il siniscalco del conte Giordano conte d'Arras, che fino allora era stato in disparte colle sue genti, in un momento si fece innanzi e colla lancia trafisse il capitano generale de' Fiorentini, decidendo così della vittoria.

Furono fatti (secondo il Politi) dai Senesi circa 14 000 prigionieri, e ne morirono circa 10 000, soggiungendo: «Non harei havuto ardire dirlo se non si trovasse in Siena, fra l'altre reliquie de' Fiorentini, uno libro che singùlarmente di tutti gli nomini che nello exercito intromissero fa mentione.»

Con ciò il Politi sembra accennare al *Libro di Montaperti* pubblicato dal prof. Cesare Paoli nel 1889 [1]). Negli ultimi capitoli, accennando al bottino fatto dai Senesi in questa battaglia, il Politi ricorda che conservavansi ancora al suo tempo «in perpetua commemoratione, oltre mille e mille altre cose de'Fiorentini, una campana chiamata Martinetta: servasi el polito e candidissimo stendardo nostro facto in similitudine et reverentia di quella nostra advocata Regina e protettrice, il quale fu concesso al gonfaloniere di Camollia, come quello che più valentemente operò nella battaglia,

«che fece l'Arbia colorata in rosso.»

[1]) Nei *Documenti di storia italiana.* Tomo IX.

L'ordine con cui il Politi prosegue a narrare del ritorno dell' esercito trionfante in Siena è presso a poco lo stesso che leggesi nel Ventura (p. 79—81), e che fu riferito anche dal Paoli (p. 61).

Prima della canzone terza ed ultima vi è un accenno e un elogio al maestro del Politi, cioè a Bartolomeo Sozzini, o Soccini, nelle parole seguenti:

«Io, lassando molti nostri antiqui nella amba militia peritissimi e desertissimi, potrei di quel fluentissimo fiume di leggi narrare, lume fulgido et splendore italico Bartholomeo Sozzini, con el quale temo ancora conferire el subtilissimo et probatissimo Papiniano.»

Concludendo dirò che la narrazione del Politi non è priva di pregio storico, ma come opera letteraria risente dei difetti proprii dell' età giovanile, e deve considerarsi solo come un saggio umanistico, che non ebbe altro seguito; poichè l'autore si dedicò poi esclusivamente a studi teologici e giuridici, nei quali ottenne molta lode.

# Farben im Buchschmuck [1].

Von

VICTOR GOLDSCHMIDT (Heidelberg).

Wenn wir die bunten Bilder im Schmuck der Bücher an uns vorüberziehen lassen, so erscheint uns nichts mannigfaltiger und willkürlicher als die Wahl und Anordnung dieser Farben. Seitdem es Bücher gibt, hat man Farben darin. Die hieroglyphischen und hieratischen Totenbücher im alten Ägypten waren reich an Farben. Sie sind wohl die ältesten uns erhaltenen Schriftwerke, die wir Bücher nennen möchten. Sie hatten ja nicht die Gestalt unserer Bücher, sie waren nicht gefaltet oder aus einzelnen Blättern zusammengesetzt, wie unsere Bücher. Sie bildeten einen langen Streifen, den man zusammenrollte. Auch bei den Römern war es so, und sie nannten ein solches Buch volumen (von volvere = rollen), ein Rollwerk. Daher kommt heute noch das französische und englische volume. Das japanische Wort: Makimono = Rollsache, für gerollte Bilder und Texte, sagt wörtlich das gleiche.

Auch die Vorläufer dieser ältesten Bücher, die Aufzeichnungen auf Holz und Stein der Häuser und Felsen, auf den Indianerzelten und den Körpern der Naturvölker, sind alle reich an Farben.

Die Lust an den Farben in den Büchern hat mit der Zeit nicht zugenommen, im Gegenteil, sie hat abgenommen. Heute ist uns der I n h a l t eines Buches wichtiger als seine Schönheit und äußerliche Merkwürdigkeit, und wenn wir heute durch eine große Bibliothek gehen und die Bücher aufschlagen, müssen wir suchen, bis wir einmal auf ein Buch mit Farben stoßen. Nur da, wo die Freude an der Farbe ungehemmt ihr Recht sucht, bei unseren Kindern, sind die Bücher farbig. Je jünger das Kind ist, desto farbiger muß das Buch sein. Damit ein schwarzes Buch oder ein Buch ohne Bilder dem Kind gefällt, muß das Kind schon 12 Jahre alt sein; dann vergißt es über den gierig eingesaugten Geschichten von R o b i n s o n und L e d e r s t r u m p f die Bilder und malt sich sie in der Phantasie aus, aber gern möchte es doch, wenigstens auf ein paar Bildern, sehen, wie C h i n g a c h g o o k ausgesehen hat und sein herrlicher Sohn U n k a s, wie er den Tomahawk schwingt und die erbeuteten Skalpe davonträgt. In Farben natürlich.

Wie es mit dem Einzelnen geht, so geht es mit der Gesamtheit, mit ganzen Generationen und ganzen Völkern. Wollen wir farbige Bücher sehen, so müssen wir zurück in das 15. Jahrhundert, in die Zeit, wo G u t e n b e r g die große Reform in das Buchwesen gebracht hat, und noch weiter zurück bis zu K a r l

[1]) In der vorliegenden Schrift ist manches aus dem Buch des Verfassers »Über Farben in der Kunst« wörtlich abgedruckt. Das geschah, weil es der Zusammenhang erforderte und ich nicht andere Worte fand, um das Gesagte besser darzulegen.

dem Großen und Notker von St. Gallen, ins 8. Jahrhundert. Oder wir müssen zu den Kulturen des sonnigen Ostens und Südens, zu den Bildern und Büchern von China und Japan, Indien, Persien und Mexiko. Da lacht uns eine Farbenpracht entgegen, wie in unseren Kinderbüchern vom Rotkäppchen und Schneewittchen, vom Struwwelpeter und König Nußknacker.

In bunter Menge finden sich in den Büchern die Farben: Rot und Gelb, Grün und Blau, Grau und Braun neben Schwarz und Weiß. Es sieht aus, als sei nichts willkürlicher als die Wahl dieser Farben, solange der Maler die Farben alle hat. Die hat er aber seit den ältesten Zeiten gehabt. Es steht dem Maler und Schreiber ja frei, den Rock oder die Mütze im Bild blau oder rot zu machen. Nur Wiesen und Bäume sollten grün sein und die Farbe der Haare bei Mensch und Tier braun oder grau. Aber auch an diese Beschränkungen hat sich die Buchmalerei nicht gehalten. Da finden wir einen Christus mit grünem Bart, eine Katze mit grünem Fell und einen Raben rot und grün getupft. Auch unsere Reklamekunst macht unbedenklich ein blaues Pferd und einen knallgelben Himmel. Der Maler läßt, wenn es ihm gefällt, seiner Farbenfreudigkeit die Zügel schießen, und die Besitzer der Bilder und Bücher freuen sich mit dem Maler an der ganzen leuchtenden Mannigfaltigkeit. Bisher glaubte man, der Maler dürfe die Farben wählen wie er wolle. Er hat ja die Farbentöpfe vor sich stehen und kann mit seinem Pinsel hineinfahren, in welchen Topf er will. Er wäre empört, im Gefühl seiner Freiheit des Schaffens verletzt, wenn man ihm sagte, er dürfe nicht wie er wolle. Und doch ist er nicht so frei, wie er meint. Es gibt höhere Gewalten, denen er sich, unbewußt, aber unweigerlich, fügt. Das sind die Naturgesetze. Die Künstler und Kunsthistoriker wehren sich gegen solchen Zwang mit Worten, aber nicht mit Taten. Es nützt sie nichts. Die Naturgesetze sind stärker als sie. Die Kugel rollt nicht den Berg hinauf. Wir können mit den Ohren nicht sehen und mit den Augen nicht hören. Die Einrichtung des Ohres bestimmt die Töne in der Musik und die Einrichtung des Auges die Farben in der Kunst. Wäre unser Auge anders eingerichtet, so hätten wir andere Farben oder gar keine. In den Farben der Natur und Kunst, in ihrer Wahl und Anordnung spiegelt sich die Einrichtung unseres Auges ab. In diesem Spiegel sehen wir, wie das Auge eingerichtet ist und funktioniert. So werden die Farben in Natur und Kunst Gegenstand naturwissenschaftlichen Studiums. Dem Naturforscher fällt die Aufgabe zu, die herrschenden Gesetze zu finden. Der Künstler liefert ihm das Material, aber er wird die Gesetze nicht finden, wenn er nicht selber Naturforscher ist.

Nun kommt noch ein anderes hinzu. Die Farben in der Kunst sind ausgewählt und zum Bild zusammengestellt, um uns eine Freude zu machen, einen Genuß zu bieten. Wäre mit dem Farbwerk kein Genuß verbunden, so gäbe es keine Farben in der Kunst. Genußbringende Zusammenstellungen von Farben nennen wir harmonisch. Was aber ist harmonisch?

Wir definieren: *Harmonisch* nennen wir eine Gruppierung oder Gliederung, die unser Geist, als seinem Wesen und den Sinnen angepaßt, dem Gemüt wohltuend, aus der Welt der Erscheinungen auswählt, oder, die Außenwelt verändernd, schafft[1]).

Die Farben in der Kunst sollen harmonisch sein, damit sie uns erfreuen. Die Gesetze der Farben in der Kunst sind daher Gesetze der Harmonie. Ihnen kann

[1]) Goldschmidt, Über Harmonie und Komplikation. Berlin 1901. S. III.

der Maler sich nicht entziehen, wenn er genußbringend wirken soll. Das, was dem Auge Genuß bringt, nennen wir das Schöne. Ein in den Farben schönes Bild folgt daher den Gesetzen der Harmonie. Dem Maler unbewußt, aber sicher. Die Gesetze der Harmonie sind aber Naturgesetze. Sie lassen sich in Worten ausdrücken, in den Hauptzügen in Maß und Zahl.

Harmonisch ist, wie oben gesagt, eine Gruppierung oder Gliederung, die deshalb dem Gemüt wohltut, weil sie den Sinnen angepaßt ist. Danach ist das Harmonische von der Einrichtung unserer Sinnesorgane abhängig. Somit sind die Gesetze der Farben in der Kunst zugleich Gesetze der Einrichtung des menschlichen Auges. Damit ist für die Forschung der Weg vorgezeichnet. Wir studieren die Farben in der Kunst und schließen auf die Einrichtung des Auges. Wir studieren umgekehrt (physiologisch) die Einrichtung des Auges und schließen auf die Farben in der Kunst. Beides ist Naturwissenschaft.

Nun fand sich ein höchst wundervolles, einfaches Gesetz, das die reinen Farben und ihre Harmonie beherrscht, also auch die Einrichtung des Auges. Wir nennen es das *Gesetz der Komplikation*. Dasselbe ist zugleich ein *Entwicklungsgesetz*, denn es zeigt, wie der Farbensinn und die Farbenanwendung sich vom Einfachen zum Komplizierten entwickelt hat, wie die Farben in der Kunst heute sind, wie sie auf einer früheren Stufe der Entwicklung waren und wie sie sein werden.

Dieses merkwürdige Gesetz hat sich zuerst in der Kristallographie[1]) gefunden. Dort erklärt es die Entwicklung der ganzen Mannigfaltigkeit der Formen, die die Kristalle annehmen, deren Reichtum nur wenigen bekannt ist, aus einfachen Grundformen. Es ist da so sicher bestätigt, daß da, wo es nicht zuzutreffen scheint, die Beobachtung falsch, oder das Gesetz durch gleichzeitig wirkende andere Gesetze verschleiert ist.

Dann fand sich das gleiche Gesetz in der Musik. Dort hat es die Möglichkeit geboten, Musikstücke zu analysieren und synthetisch aufzubauen und neben der Harmonik eine rationelle Melodik zu schaffen. Von den Resultaten ist erst wenig publiziert, eine ausführliche Darlegung ist im Druck.

Aus dem gleichen Gesetz ergab sich eine *Farbenlehre*, die uns hier zunächst interessiert. Eine etwas ausführlichere Darlegung wurde vom Verfasser in einem Buch über „Farben in der Kunst“ gegeben und durch eine größere Zahl von Bildern illustriert. Dort findet sich ein kleines Kapitel über Buchmalerei der Reformationszeit (S. 33—35) und über japanische Farbenholzschnitte (S. 39—42), über Farben der Kinderbücher (S. 44—47), über Farben der Spielkarten (S. 50—55) und über Bauernkalender (S. 82—83).

Auch in anderen Gebieten bewährt sich dieses merkwürdige Gesetz. Es gibt den Frauenhofer-Linien im Spektrum ihren Ort[2]) und den Planeten[3]) und Planetoiden[4]) im Weltraum ihren Abstand von der Sonne. Es regelt unsere Zahlensysteme[5]) und die Abmessungen in unserer Ornamentik[6]). Über letztere

---

[1]) Zeitschrift für Krystallographie. 1897. Bd. 28, S. 1—35 und 414—451.

[2]) Harmonie und Komplikation. Berlin 1901. S. 74. Farben in der Kunst. Heidelberg 1919. S. 211—216.

[3]) Über Harmonie im Weltraum. Ann. Nat. Phil. 1906. Bd. 5. S. 51—110.

[4]) Harmonie im Reich der Planetoiden. Ann. Nat. Phil. 1912. Bd. 11. S. 383—392.

[5]) Harmonie und Komplikation. Berlin 1901. S. 121.

[6]) Ebenda S. 120.

sind bisher nur kurze Andeutungen publiziert. Eine ausführlichere Darlegung soll folgen.

In einer Schrift „Über Harmonie und Komplikation" (Berlin 1901 bei Springer) hat der Verfasser die allgemeinen Prinzipien und die Beziehungen zur Physiologie, Psychologie und Naturphilosophie dargelegt. Ich will auf das Komplikationsgesetz und seine Ableitung hier nicht eingehen, möchte nur einiges hervorheben, was zum Verständnis der Farben im Buchschmuck wesentlich ist.

Als Schmuck der Bücher werden vorzugsweise die reinen Farben angewendet. Mischfarben haben sich nicht bewährt. Wir haben es also hier zunächst mit den reinen Farben zu tun, das sind die Spektralfarben:

Braun, Rosa, Rot, Gelb, Grün, Blau, Grau.

Nur diese haben in der Sprache der Völker Namen erhalten und zu Begriffen geführt; wir nennen sie deshalb auch Begriffsfarben. Die Technik hat noch viele Farbennamen erfunden und manche davon haben sich im Sprachgebrauch festgesetzt, sie erscheinen aber immer nur als Varianten der sieben Begriffsfarben, das drückt sich im Namen aus. Da haben wir:

Orange = Orangegelb, Indigo = Indigoblau, Violett = Veilchenblau, Sepia = Sepiabraun, u. a.

Dazu kommen:

Schwarz und Weiß.

Schwarz ist: Fehlen von Licht. Weiß ist Licht, das nicht in Farben differenziert ist. Schwarz und Weiß gehen in der Farbenkunst ihren eigenen Weg. Bei den Büchern sind sie das Fundamentale, zu dem die bunten Farben ausnahmsweise als Schmuck hinzutreten. Von diesem Schmuck mit bunten Farben soll hier die Rede sein.

*Grundfarben (Grenzfarben) und Leuchtfarben (Mittelfarben).* Die reinen Farben teilen sich in zwei Arten:

1. Grundfarben (Grenzfarben): Braun und Grau.
2. Leuchtfarben (Mittelfarben): Rosa, Rot, Gelb, Grün, Blau.

Beide Arten spielen eine wesentlich verschiedene Rolle in der Farbenkunst.

Auf Grund des Komplikationsgesetzes können wir folgendes aussagen:

1. Jede reine Farbe hat ihre sogenannte *harmonische Zahl*. Diese harmonischen Zahlen bezeichnen wir mit p. Wir haben:

| | Braun, | Rosa, | Rot, | Gelb, | Grün, | Blau, | Grau |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| p = | 0 | $\frac{1}{3}$ | $\frac{1}{2}$ | 1 | 2 | 3 | $\infty$ |

2. Die harmonischen Zahlen sind den Farben nicht willkürlich zugeteilt. Sie berechnen sich vielmehr für jede Farbe streng aus der Wellenlänge des Lichts, das gerade diesen Farbeneindruck hervorbringt. Wie die Berechnung geschieht, wurde in der Schrift „Harmonie und Komplikation" 1901 S. 73 f. dargelegt, ebenso in dem Buch „Farben in der Kunst" 1919, S. 104 f. Hier möge die Feststellung genügen, daß jede reine Farbe ihre harmonische Zahl hat, die den Ort der Farbe im Spektrum fixiert.

3. Die harmonische Zahl bestimmt die Farbe, welchen Namen man ihr auch geben mag. Ja, sogar für Farbenblinde. Nur reine Farben haben harmonische Zahlen.

4. Die harmonische Zahl ist untrennbar mit der Farbe verbunden. Es ist gleichgültig, ob ich sage: Rot oder $\frac{1}{2}$, Blau oder 3. Unsere Farbengesetze sprechen sich in den harmonischen Zahlen aus. Die Bezeichnung der Farben durch die harmonische Zahl hat den Vorzug der Eindeutigkeit und Schärfe. Sie gilt für alle Sprachen, für alle Völker und für alle Zeiten, unabhängig von dem Namen, den man der Farbe gibt. Der Begriff Gelb mag schwanken, es läßt sich über ihn streiten. Der Begriff $p = 1$ ist eindeutig. Nur eine Farbe kommt ihm zu, die Farbe der Natronlinie im Spektrum.

5. *Farbenlehre.* Auf den durch die harmonischen Zahlen (p) definierten Farben läßt sich eine Farbenlehre aufbauen, eine Lehre vom Wesen und der Harmonie der Farben. Dadurch wird die Farbenlehre unabhängig von der Sprache und von den, durch den Sprachgebrauch unscharf abgegrenzten und im Laufe der Zeit in ihrer Bedeutung schwankenden Farbnamen.

6. *Ausdehnung.* Jede reine Farbe ist durch ihre harmonische Zahl scharf bestimmt. Das menschliche Auge aber, als ein weiches Organ, gibt der Farbe einen größeren Spielraum. Der mittlere Ort dieses Gebietes ist durch die harmonische Zahl festgelegt. Entsprechend hat der Begriff mit der zugehörigen Anschauung eine bestimmte Ausdehnung. $p = 1$ ist immer Gelb und zwar Goldgelb. Das physiologische und begriffliche Gelb aber hat einen Spielraum in der Umgebung von $p = 1$. Alle menschlichen Begriffe haben einen gewissen Spielraum. Will man sie streng fassen, so bezeichnet man sie durch ihren mittleren Ort.

7. Die harmonischen Zahlen der reinen Farben sind *rationale* Zahlen, d. h. ganze Zahlen oder Brüche aus ganzen Zahlen, und zwar sind es

die einfachen Zahlen: $0, 1, 2, 3$

und ihre Reziproken: $\infty, 1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}$.

Das ist eine merkwürdige Tatsache.

8. *Reziproke Zahlen.* Jede Zahl drückt ein Verhältnis aus. Es ist:

$$3 : 1 = {}^3/_1 = 3.$$

Die Reziproke gibt das umgekehrte, aber gleiche Verhältnis. Es ist:

$$1 : 3 = {}^1/_3.$$

$\frac{1}{3}$ nennen wir die Reziproke von 3. $\infty = {}^1/_0$ ist die Reziproke von $0 = {}^0/_1$.

9. Die reziproken Zahlen unserer Reihe

$$0, \tfrac{1}{3}, \tfrac{1}{2}, 1, 2, 3, \infty$$

ordnen sich symmetrisch zu beiden Seiten der Mittelzahl 1. Die Zahl 1 ist sich selbst reziprok, denn es ist:

$$1 : 1 = {}^1/_1 = 1.$$

Das gibt ihr einen Vorzug. Wir nennen sie *Dominante*. Die Dominante unter den Farben ist Gelb und zwar Goldgelb ($p = 1$).

10. Die harmonischen Töne zwischen Grundton und Oktav haben die gleichen harmonischen Zahlen wie die reinen Farben. Für die Töne ist:

$$p = 0, \tfrac{1}{3}, \tfrac{1}{2}, 1, 2, 3, \infty$$

z. B. c, e, f, g, a, b, $\bar{c}$.

Es besteht eine weitgehende Analogie zwischen den (harmonisch und melodisch) reinen Tönen und den reinen Farben. Die Analogie drückt sich in der Gleichheit

der Zahlen aus. Wegen der Analogie lassen sich die Begriffe und Namen (zusammen mit den Zahlen) aus einem Gebiet in das andere übertragen. Grundton und Oktav entsprechen den Grundfarben (Grenzfarben) Braun und Grau. Gelb = 1 entspricht der Quint (Dominante). Rot = $\frac{1}{2}$ der Quart, Grün = 2 der Sext, Rosa = $\frac{1}{3}$ der Terz und Blau = 3 der kleinen Septim. In der Reihe der harmonischen Töne unterscheiden wir:

| Grundton | Mitteltöne (Melodische Töne) | Oktav |
|---|---|---|
| c . . . | e f g a b | . . . c |
| 0 . . . | $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{2}$ 1 2 3 | . . . ∞ |
| Tonica | Dominante | Tonica |

In der Reihe der reinen Farben unterscheiden wir:

| Grundfarbe | Mittelfarben (Leuchtfarben) | | | | | Grundfarbe |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Grau | Rosa | Rot | Gelb | Grün | Blau | Grau |
| 0 | $\frac{1}{3}$ | $\frac{1}{2}$ | 1 | 2 | 3 | ∞ |
| Grenzfarbe | | | Dominante | | | Grenzfarbe |

11. Alle reinen Farben bilden zusammen eine Oktav. Bei den Farben sind die Endknoten (0 . ∞) festgelegt. Bei den Tönen dagegen wechselt der Grundton. Es gibt da beliebig viele Oktaven. Von jeder Wellenlänge aus läßt sich eine Oktav bilden. Das Gebiet des S i c h t b a r e n (Farben) umfaßt nur e i n e Oktav. Das Gebiet des H ö r b a r e n (Musik) dagegen umfaßt v i e l e Oktaven. Das ist ein Vorzug der Musik. Dagegen hat die Kunst der Farben den Vorzug, daß sie sich in zwei Dimensionen bewegt (in der Fläche), die Tonkunst dagegen nur in einer Dimension (der Zeit).

*Rangordnung und Entwicklung.*

12. *Rangordnung.* Die Farben sind nicht gleich an Wichtigkeit. Man kann ihnen nach ihrer Wichtigkeit einen Rang zumessen. Je einfacher die Zahl, desto wichtiger ist die Farbe, desto höher ihr Rang. Den höchsten Rang haben (die wichtigsten sind) die G r u n d f a r b e n (Braun und Grau) mit p = 0 . ∞. Unter den L e u c h t f a r b e n ist dem Rang nach die wichtigste, häufigste, eindrucksvollste, lichtstärkste:

| | | |
|---|---|---|
| Gelb (Goldgelb) | mit der harmonischen Zahl p = 1; | dann folgen: |
| Rot (Feuerrot) | ,, ,, ,, ,, p = $\frac{1}{2}$; | dann |
| Grün (Grasgrün) | ,, ,, ,, ,, p = 2; | |
| Rosa (Blutrot) | ,, ,, ,, ,, p = $\frac{1}{3}$; | endlich |
| Blau (Himmelblau) | ,, ,, ,, ,, p = 3. | |

Die historische Entwicklung des Farbensinns läßt folgende Stufen erkennen:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Vorzeit:* | Stufe 0: | Dunkelbraun . . . . | Hell . . . . | Dunkelgrau |
| | p = | 0 . . . . . . . . | . . . . . . | ∞ |
| *Urzeit:* | Stufe 1: | Braun . . . . . . | Rotgelb. . . . | Grau |
| | p = | 0 . . . . . . | 1 . . . . | ∞ |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Vorblüte:* | Stufe 2: | Braun | . . . | Rot | Gelb | Grün | . . . | Grau |
| | p = | 0 | . . . | $1/2$ | 1 | 2 | . . . | $\infty$ |
| *Hochblüte:* | Stufe 3: | Braun | Rosa | Rot | Gelb | Grün | Blau | Grau |
| | p = | 0 | $1/3$ | $1/2$ | 1 | 2 | 3 | $\infty$ |

Die Grundfarben G r a u und B r a u n sind auf allen Stufen dabei. In der Vorzeit, d. h. vor den Leuchtfarben, dürfen wir an der Stelle der Grenzfarben ein Halbdunkel annehmen, in dem Grau und Braun nicht geschieden sind. Wir nennen es Braundunkel und Graudunkel. Grau und Braun sind vor der Bemalung schon da. Sie sind die Farben der Gegenstände, die bemalt werden.

*Symmetrische Farben.* Die reinen Farben ordnen sich symmetrisch zu beiden Seiten der Mittelfarbe (Gelb). Rot und Grün bilden ein symmetrisches Paar, ebenso: Rosa und Himmelblau, Braun und Grau. Gelb ist sich selbst symmetrisch. Symmetrisch nennen wir Farben mit reziproken, harmonischen Zahlen.

Wir haben folgendes Bild:

| Braun | Rosa | Rot | Gelb | Grün | Blau | Grau |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 | $1/3$ | $1/2$ | 1 | 2 | 3 | $\infty$ |

Wir nennen die symmetrischen Farben auch reziproke, weil ihre harmonischen Zahlen reziprok sind.

### *Bemerkungen zu einzelnen Farben.*

Über einige Farben sind besondere Bemerkungen nötig.

*Rosa* und *Rot.* Die Theorie verlangt, unser R o t in zwei Begriffe zu spalten:

Rosa = Rosenrot (Karmin) mit $p = 1/3$

und Rot = Feuerrot (Zinnober) mit $p = 1/2$.

In manchen Sprachen sind beide getrennt, so im Latein: Ruber und Rufus, im Englischen: Pink und Red. Bei uns heißen beide Rot. Sie verhalten sich zueinander wie Blau und Grün. Ihre Rolle in der Kunst ist wesentlich verschieden. Bei den Japanern (wie bei vielen anderen Völkern) haben Blau und Grün ein gemeinsames Wort (aoi). Das ist uns auffallend, aber an die Verschmelzung der beiden Rot sind wir gewöhnt. Und doch sind bei den Farben in der Kunst, ganz besonders im Buchschmuck, Karmin und Rot früher geschieden als Blau und Grün. Das ist eine merkwürdige Tatsache. In einer noch früheren Stufe der Entwicklung (Vorblüte) sind Rosa und Rot nicht gespalten. Nach Überschreiten der klassischen Höhe (Nachblüte) laufen sie wieder in eins zusammen.

Nach der Hochblüte folgen die Stufen der Überfeinerung und des Verfalls.

*Überfeinerung:* Stufe **4** *a*:

| Braun | (Rotbraun) | Rosa | Rot | (Orange) | Goldgelb | (Schwefelgelb) | Grün | Himmelblau | (Indigo) | Violgrau |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 | ($1/4$) | $1/3$ | $1/2$ | ($2/3$) | 1 | ($3/2$) | 2 | 3 | (4) | $\infty$ |

Von Vielen mag Stufe 4 a als Höhepunkt der Farbenkunst angesehen werden. Manche mögen der Ansicht sein, einen Höhepunkt gebe es nicht, jede weitere Differenzierung und Verfeinerung sei ein Fortschritt. Nach meiner Empfindung und Auffassung ist in Stufe 4 a der Höhepunkt schon überschritten.

Mit dem Fortschreiten der Differenzierung und des Reichtums vermindert sich die Kraft. Am gewaltigsten wirkt Stufe **1**, die Stufe der Urzeit. Nichts ist farbengewaltiger, als die goldene Sonne am Morgen- und Abendhimmel. Wir

können uns an ihr nicht sattsehen. Nichts ist für das Auge packender als ein lodernder Brand in dunkler Nacht. Kein Schmuck ist wirksamer, als Gold auf dunklem Gewand.

Mir persönlich am wohltuendsten ist die Vorblüte, mit der Kraft des Aufstrebens, mit der Einfachheit und Härte des Alters. In der Hochblüte sind Kraft und Reichtum im Gleichgewicht. Das wird von den meisten als das Höchste empfunden. Wir nennen einen solchen Zustand des Gleichgewichts den klassischen[1]). Mit der Überfeinerung tritt die Kraft gegen den Reichtum zurück. Das gibt eine reiche, feinsinnige, zarte, wir können sagen, eine weibliche Farbenkunst. Dann kommen die *Stufen des Verfalls*. Dabei unterscheiden wir folgende Wege:

Zerfaserung, Mischfarben, Harmonielosigkeit, Abschwächung, Verarmung, Verrohung, Zügellosigkeit.

*Zerfaserung*. Das ist eine über Stufe 4 hinausgehende Differenzierung. Wir können auf Grund des Gesetzes der Komplikation sagen, welche Farben (d. h. Farben welcher Schwingungszahl) bei weiterer Differenzierung hinzutreten. Wir können solche Farben im Spektrum einstellen und durch einen Spalt abgrenzen. Die Grenze ist aber physiologisch da erreicht, wo die harmonische Knotenbildung im Aufnahmeorgan (den Zäpfchen in der Retina des Auges) den Differenzierungen in der Natur nicht weiter folgen kann. Praktisch ist die Grenze da, wo das Auge die Farbe der benachbarten, durch einen Spalt isolierten Streifen im Spektrum nicht mehr unterscheidet.

Die weitere Differenzierung brächte die Normalreihe:

$$p = 0 \quad . \quad . \quad 1/5 \; 1/4 \; 1/3 \; 2/5 \; 1/2 \; 3/5 \; 2/3 \; 3/4 \; 1 \; 4/3 \; 3/2 \; 5/3 \; 2 \; 5/2 \; 3 \; 4 \; 5 \quad . \quad . \quad \infty$$

mit den zugehörigen Schwingungszahlen und Farben. In dieser Reihe dürfte die Grenze des Unterscheidbaren schon überschritten sein, wenigstens für die Mehrzahl der Menschen. Besondere Begabung und Ausbildung kann die Grenze hinausschieben.

*Mischfarben*. Läßt die Freude an den reinen Farben nach, so treten an deren Stelle Mischfarben in allen möglichen Kombinationen und Übergängen. Zu weitgehende Differenzierung, in Verbindung mit den Mischfarben, entspricht der Temperierung in der Musik.

*Harmonielosigkeit* geht zusammen mit den Mischfarben. Nur zwischen reinen Farben gibt es einfache Harmonien und wirkt das Unharmonische störend. Bei den Mischfarben wird das Fehlen der Harmonie weniger störend empfunden. Wir haben das Analoge in der Musik. In Mozarts Opern wird unreines Singen unangenehmer empfunden als in denen von Wagner.

*Abschwächung der Farbenfreudigkeit* und *Verarmung*. Mit dem Fortschreiten der Überfeinerung schwächt sich die Lust an den Farben ab. Zunächst die Lust an den starken, reinen Farben: Goldgelb, Feuerrot, Grasgrün, in Bildern, Kleidern und Dekorationen. Es bleiben endlich außer Schwarz und Weiß nur Braun und Violgrau. Dabei schüchtern ein wenig Rosenrot und Himmelblau (seltener ein zartes Grün) in den Ballkleidern der jungen Mädchen. Die schreienden Farben gelten als barbarisch. Man müßte in den

[1]) Über Klassik und Hochblüte vgl. Farben in der Kunst 1919 Seite 90.

Orient gehen oder auf eine Bauernhochzeit mit alten Volkstrachten, um starke, reine Farben zu sehen.

Eine solche Zeit der Abschwächung liegt hinter uns. Die Farbenfreudigkeit erreichte ihren Tiefstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Heute zeigt sich wieder Lust an starken, reinen Farben. Die Sezession in der Malerei hat sich in farbenkräftigen Bildern Luft gemacht; die Reklame hat den Reiz der Farbenpracht in ihren Dienst genommen, und sie erreicht das Höchste in breiten Flächen mit reinen Farben. Goldgelb, Feuerrot und Grasgrün drängen sich wieder vor und zeigen ihre Macht auf Auge und Gemüt. Die frische Jugend, die sich heute, freier als zuvor, im Sport ergeht, läßt der durch Überfeinerung abgeschwächten Lust an den Leuchtfarben wieder freien Lauf.

*Verrohung und Zügellosigkeit* in den Farben ist oft der Begleiter von kulturellem Verfall. Sie zeigt sich bei hochkultivierten Staaten in Schichten, denen die Härten des Lebens das freudige Genießen hemmen, aber auch da, wo einer in sich stetig entwickelten Kultur, sei sie hoch oder niedrig, eine fremde aufgedrungen wird.

So sehen wir eine Verrohung in den Farben durch das Eindringen europäischer Waren und Einflüsse in die hohen Kulturen und Künste von China, Japan und Indien. Aber auch auf die Kulturen und Farben von Neu-Seeland und Alaska haben die europäischen Kulturen bei ihrem Eindringen verrohend gewirkt.

*Zügellosigkeit* ist ein Verdrängen der harmonischen Wahl der Farben durch gesetzlose Willkür.

## *Dekadenz, Nachblüte, Erlöschen.*

*Nachblüte.* Nachdem die Hochblüte erreicht ist, mit den Farben:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Stufe 3: | Braun | . . | Rosa, | Feuerrot, | Gelb, | Grün, | Blau | . . | Grau, |
| $p =$ | 0 | . . | $\frac{1}{3}$ | $\frac{1}{2}$ | 1 | 2 | 3 | . . | $\infty$ |

ist der erste Schritt der Dekadenz im Sinn der Verarmung ein gesetzmäßiger. Er zeigt sich erfahrungsgemäß überall und bei allen Anwendungen. Er vollzieht sich folgendermaßen: Es entfallen die leuchtenden Farben Feuerrot und Grasgrün. Das Gelb tritt zurück. Rosa (Karmin) und Feuerrot verschmelzen in Begriff und Anwendung zu einem Rot, das zwischen $p = \frac{1}{3}$ und $p = \frac{1}{2}$ schwankt, in dem aber $p = \frac{1}{3}$ (Karmin) vorherrscht. Diesen Zustand wollen wir als Stufe 4 bezeichnen und Nachblüte nennen. Wir haben die Reihe:

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Stufe 4: | Braun | . . | Rosa-Rot | (Gelb) | Blau | . . | Grau |
| $p =$ | 0 | . . | $\frac{1}{3}$ | (1) | 3 | . . | $\infty$ |

Unser heutiger Farbengeschmack steht in großen Zügen unter dem Zeichen der Nachblüte. Wenn wir heute irgend jemand fragen: Welches sind die Hauptfarben? so wird er antworten: Rot und Blau. Das war nicht immer so. Wenn ein Mann von den Naturvölkern gefragt wird, dessen Farbengeschmack auf der Urstufe steht oder auf der Stufe der Vorblüte, so wird er eine andere Antwort geben.

*Erlöschen.* Der nächste Schritt in der Dekadenz durch Verarmung bringt das Erlöschen der letzten Leuchtfarben. Es bleibt neben Braun und Grau nur ein spärliches Gelb. Wir erhalten:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Stufe 5: | Braun | | Gelb | | Grau |
| $p =$ | 0 | . . | (1) | . . | $\infty$ |

*Beispiel.* Ein augenfälliges Beispiel von Nachblüte und Erlöschen haben wir gerade jetzt in den Farben der Uniformen unserer Soldaten miterlebt. Vor 1914 standen die Uniformen überall auf der Stufe der Nachblüte. Blaue, selten rote Waffenröcke, rote Aufschläge, gelbe Verzierungen und Abzeichen. Graue Hosen und Mäntel und braunes Lederzeug. Das Grün (dunkelgrün) erschien noch bei einer besonderen Truppe, den sogenannten Jägern. Sie haben sich traditionell aus der Leibgarde der Fürsten entwickelt, aus den Dienern, die ihn zur Jagd begleiteten. Grün ist die Versteckfarbe des Jägers bei der Jagd im grünen Feld und Wald.

Mit dem Krieg 1914 verschwanden aus den Uniformen der ganzen Welt mit einem Male alle Leuchtfarben. Es blieben nur Grau und Braun (Kaki) mit ein paar gelben Streifchen als Verzierung. Das ist Stufe 5.

*Zur Psychologie der Nachblüte.* Das Verdrängen von Feuerrot und Grün durch Karmin und Blau hat seinen besonderen Grund.

Es fragt sich, warum, wenn man Vereinfachung sucht, man nicht zu den Farben der Vorblüte zurückkehrt. Das tut man in der Tat, solange man im Zustand der Hochblüte (Stufe 3) ist. Man wählt da für einfachere Fälle die Farben der Vorblüte (Stufe 2) aus und für die einfachsten Fälle das Rotgelb der Stufe 1. Ist aber die Hochblüte überschritten, d. h. entspricht sie den Bedürfnissen und Wünschen nicht mehr, so werden Feuerrot und Grün durch ihre beiden äußeren Nachbarn, Karmin und Blau, herausgedrückt und schließlich auch diese durch ihre äußeren Nachbarn Braun und Grau. Das ist ein Prozeß, der sich mit Naturnotwendigkeit abspielt.

Der psychologische Grund ist das Bedürfnis nach starken Gegensätzen (Kontrasten).

Die hochdifferenzierte Harmonie der klassischen Stufe 3 mit ihren vielen, nahe benachbarten Farben wird als zu kompliziert und zu weichlich empfunden. Man wünscht Einfachheit und scharfen Gegensatz.

Am einfachsten erzielt man den erstrebten Kontrast aus der Reihe:

Braun . . Karmin (Feuerrot) Gelb (Grün) Blau . . Grau
0 . . $\frac{1}{3}$ ($\frac{1}{2}$) 1 (2) 3 . . $\infty$

durch Hinausdrängen der Zwischenglieder $\frac{1}{2}$ und 2. Dann haben wir den genügenden Abstand. Um den Kontrast zu verschärfen, wird das Gelb zurückgedrängt, bis auf schwache Reste, und es stehen sich Karmin und Blau in weitem Abstand scharf gegenüber. Dabei wird zur Erweiterung der Kluft das Himmelblau zum Tiefblau (Kornblumenblau) hingedrängt. Wir haben die Reihe der Nachblüte.

Braun . . Karmin . (Gelb) . Blau . . Grau
$p =$ 0 . . $\frac{1}{3}$ . (1) . 3 . . $\infty$

*Rückkehr zum Anfang.* Ist es so weit, so kommt ein neues Moment hinzu. Das Blau, indem es nach der Grenze hinrückt, übernimmt allmählich die Rolle der Grenzfarbe. Nun ist das Rot als alleinige Leuchtfarbe übrig geblieben. Es macht den gewünschten Kontrast gegen die Grenzfarbe, indem es der Mitte zurückt. Das Rot wird feuriger und amalgamiert sich mit den Resten des Gelb. In dem Maß übernimmt das Blau mehr und mehr die Rolle beider Grenzfarben (0 und $\infty$) zugleich. Wir nähern uns dem Zustand der Stufe 1. Jetzt ist alles zum Beginn einer neuen Periode eingerichtet.

*Analogon.* In der Musik zeigt sich der gleiche Prozeß. Wir begegnen auch dort einer Vorblüte mit den Tönen und harmonischen Zahlen:

*Vorblüte:* p $0 \;.\; .\; \tfrac{1}{2} \;.\; 1 \;.\; 2 \;.\; .\; \infty$
$c \;.\; .\; f \;.\; g \;.\; a \;.\; .\; \bar{c}$

mit dem für die melodische Grundierung vorzugsweise wichtigen Quart-Sext-Akkord c f a. Er wird nach Überschreiten der klassischen Höhe verdrängt durch den Terz-Quint-Akkord, ohne oder mit der kleinen Septim.

*Nachblüte:* p $0 \;.\; \tfrac{1}{3} \;.\; 1 \;.\; (3) \;.\; \infty$
$c \;.\; e \;.\; g \;.\; (b) \;.\; \bar{c} \;.$

Beide vereinigt bilden die klassische Zeit der Diatonik:

Stufe 3: $0 \;.\; .\; \tfrac{1}{3} \;.\; \tfrac{1}{2} \;.\; 1 \;.\; 2 \;.\; 3 \;.\; .\; \infty$
Hochblüte: $c \;.\; .\; e \;.\; f \;.\; g \;.\; a \;.\; b \;.\; .\; \bar{c}.$

Unser herrschender Terz-Quint-Dreiklang c e g $0\ \tfrac{1}{3}\ 1\ (c)$ mit c e g b $0\ \tfrac{1}{3}\ 1\ 3\ (c)$, der den Quart-Sext-Akkord verdrängt hat, ist das typische Bild der Nachblüte. Wollen wir zur Hochblüte zurückkehren (was unserer Musik gut täte), so haben wir dem Quart-Sext-Akkord c f a $= 0\ \tfrac{1}{2}\ 2$ seinen Platz wiederzugeben.

Ich wollte mir diesen Hinweis nicht versagen, der hier nicht verständlich, jedenfalls unbewiesen erscheint. Er greift noch nicht publizierten Erkenntnissen des Verfassers voraus.

## *Perioden.*

Überall und zu allen Zeiten folgt die Farbenkunst dem gleichen Entwicklungsweg. Vom Einfachsten ausgehend, erreicht sie die Hochblüte und verfällt dann durch Überfeinerung oder Verrohung. Damit schließt eine Periode. Das Bild einer solchen Periode zeigt unsere Farbentafel (Taf. 1). An den Verfall kann sich bei dem selben Volk eine neue Periode anreihen. Das Beginnen einer neuen Periode wollen wir V e r j ü n g u n g nennen. Sie kann allmählich geschehen, indem das Verrohte sich wieder ordnet oder das Verarmte reicher wird. Dann sprechen wir von E r h o l u n g. Oder es geschieht ein neues primitives Einsetzen, grob und gewaltig, mit neuer Vorblüte, Hochblüte und Verfall. Wir wollen da von N e u e i n s e t z e n reden.

So schreitet die Farbenkunst, wie andere Künste, in Perioden fort. Manches Volk macht eine Reihe von Perioden durch, manches nur e i n e Periode und verfällt selbst als Volk oder stirbt aus mit seiner ersten und einzigen Periode. Manche Völker, Naturvölker, haben in ihrer Farbenkunst die Hochblüte nicht erreicht, manche finden wir im Urzustand der ersten Stufe, manche haben die zweite Stufe, die Vorblüte, erreicht und werden heute in diesem Zustand angetroffen, und es verfällt, unter europäischem Einfluß, ihre selbstentwickelte Farbenkunst mit ihrer ganzen bodenständigen Kultur.

A n f a n g, K u l m i n a t i o n und V e r f a l l bilden zusammen eine P e r i o d e. Der Aufstieg ist einheitlich, der Verfall mit einer Zersplitterung in vielerlei Wege verbunden.

*Gleichzeitige Perioden in verschiedenen Phasen.* Wenn nach der Hochblüte der Verfall der Farbenkunst eingetreten ist, so kann bei einem kulturell hochstehenden Volk, während an einer Stelle der Verfall fortschreitet, an einer anderen bereits Verjüngung und Erholung einsetzen. Ja, das kann sich an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Arbeitsgebieten gleichzeitig vollziehen. Die Entwicklung wird dann an jeder einzelnen Stelle ansteigen, kulminieren und absteigen.

Stellen wir jede Periode durch eine Wellenlinie dar, so können sich mehrere, ja viele Wellenlinien kreuzen. In unseren Kulturstaaten sehen wir heute diesen

Zustand, in dem viele, ja eine Unzahl Perioden gleichzeitig verlaufen, wie die Wellen des Meeres, wie die Wellen eines Musikstücks.

Wollen wir den Farbensinn in seiner Entwicklung studieren, wie er sich in der Farbenkunst äußert, so ist hierzu unsere moderne Koloristik mit ihrer Unzahl gleichzeitiger Perioden nicht geeignet. Wir haben einfachere Fälle aufzusuchen, wo wir den Verlauf einer einzelnen Periode verfolgen können. Besonders wichtig sind hier solche Fälle, wo die Farbenkunst auf der ersten oder zweiten Stufe ist, oder wo sie die dritte Stufe erreicht hat, ohne noch zu verfallen. Völker ohne alle Farbenkunst dürfte es noch in spärlichen Resten geben (vielleicht die Wedda auf Ceylon). Ursprünglich standen alle Menschen auf dieser Stufe. Auf der ersten Stufe steht die Farbenkunst vieler Polynesier. Auf der zweiten stehen oder standen bis vor kurzem, die am höchsten gebildeten Polynesier, viele afrikanische Stämme und Indianer, bis der europäische Einfluß die bodenständige Kultur zerstörte. Auf der dritten Stufe, der Hochblüte, stehen die farbenprächtigen Bilder von Japan, China und Indien.

Ein Volk auf Stufe **2** kann für viele Anwendungen der Farben auf Stufe **1** geblieben sein, hie und da in seinen vollkommensten Produkten Stufe **3** erreicht haben. Jede der ersten drei Stufen umschließt alle niederen zugleich.

### *Unsere Farbentafel.*

Unsere Farbentafel gibt das Bild einer Periode. Aus ihr ist viel zu lernen. Einiges möge hervorgehoben werden.

1. Das *Gelb* setzt in Stufe **1** mächtig ein und nimmt stetig ab. Es dominiert noch in der Hochblüte (Stufe **3**), nimmt dann weiter ab bis zum Erlöschen.

2. Jede Reihe ist in sich *symmetrisch*. Gelb bildet den Symmetriepunkt. Links von *Gelb* haben wir die *warmen* Farben, rechts die *kalten*.

3. Stufe **5** hat die selben Farben wie Stufe **1**. Es brauchen also, um nach dem Verfall primitiv neu einsetzen zu können, keine neuen Farben einzutreten. Das *Gelb* muß sich nur verstärken. Diese Rückkehr des Endes zum Anfang ist charakteristisch für eine Periode.

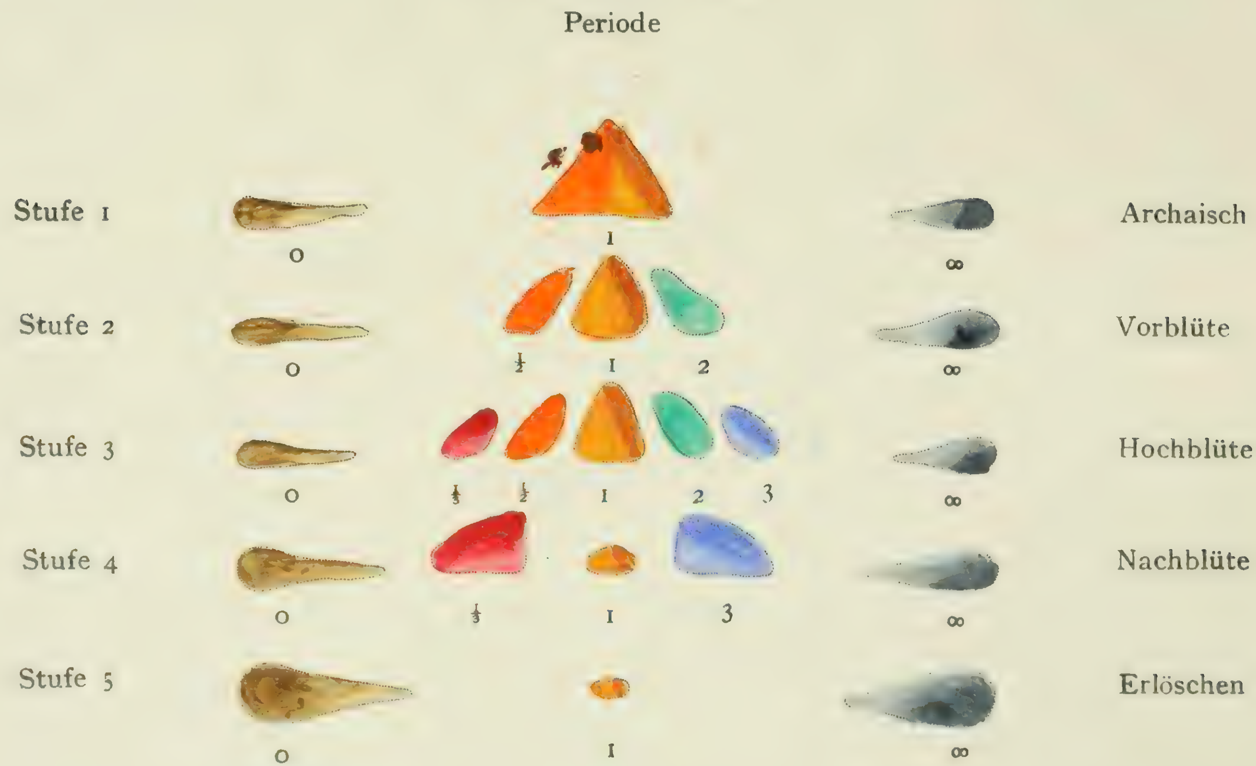
4. Die Tafel zeigt Symmetrie nicht nur seitlich, sondern auch nach der Höhe. Symmetrielinie, der Höhe nach, ist die Reihe der Hochblüte (Stufe **3**).

Stufe **5** ist symmetrisch zu Stufe **1**, Stufe **4** zu Stufe **2**. Stufe **3**, die klassische Stufe, ist sich selbst symmetrisch, wie die Dominante (Gelb = 1) in der harmonischen Reihe.

5. Die *symmetrischen Reihen* haben die gleichen Farben, nach Zahl und Eigenart. Nur tritt in Stufe **4** (Nachblüte) Karmin an Stelle von *Feuerrot* der Stufe **2** (Vorblüte). Das fällt uns nicht auf. In Stufe **2** sind Rot und Karmin noch nicht gespalten, wobei *Feuerrot* ($p = 1/2$) dominiert. In Stufe **4** sind Rot und Karmin wieder zusammengeflossen, wobei *Karmin* ($p = 1/3$) dominiert. Beide Male haben wir Rot. Dagegen ist Grün durch Blau verdrängt. Das ist der wesentliche Unterschied. Wir unterscheiden in einer Periode einen ansteigenden Ast (Stufe **1** und **2**) und einen absteigenden (Stufe **4** und **5**) und eine Kulmination (Stufe **3**). Von Stufe **3** an geht es abwärts.

7. Im *ansteigenden Ast* (Stufe **1** und **2**) gibt es kein Blau. Das ist sehr wesentlich. Im *absteigenden Ast* (Stufe **4** und **5**) gibt es kein Grün oder doch nur in spärlichen Resten.

## Farben-Entwicklung.



8. Wir erkennen in diesem Verdrängen des Grün durch Blau ein wichtiges Naturgesetz. Wir nennen es: Gesetz der Farbenverschiebung. Es hat Ähnlichkeit mit dem Gesetz der Lautverschiebung in den Sprachwissenschaften.

9. Der ansteigende Ast muß vorausgehen, damit der absteigende möglich sei, nicht umgekehrt. Zeigt sich Blau, so muß vorher Grün da gewesen sein und nicht umgekehrt.

10. Ist nach Überschreiten der Höhe der Verfall eingetreten, so kann die Periode bei Neubelebung vorwärts oder rückwärts durchlaufen werden. Für beide Vorgänge finden sich Beispiele in großer Zahl. Das Durchlaufen rückwärts kann erst nach einem Durchlaufen vorwärts geschehen. Primär ist es nie.

## *Braun und Grau.*

*Braun* und *Grau* nennen wir die *Grundfarben* oder *Grenzfarben*. Grenzfarbe auf der violetten Seite ist ein bläuliches Grau (Violgrau), auf der roten Seite ein bräunliches Dunkel (Purpurbraun). Durch Violgrau einerseits, durch Purpurbraun andererseits laufen die Farben ins Dunkel hinein. Der Eindruck beider Grenzfarben ist ähnlich. In dem unbestimmten alten Begriff Purpur fließen beide zusammen. Beide enden in Schillers «Purpurner Finsternis».

Die Grenzfarben Grau und Braun sind alte Begriffsfarben, für die alle Kultursprachen Worte haben. Sie spielen die Rolle der Endknoten in der harmonischen Entwicklung der Farben.

Wenn im Spektrum bei der Frauenhoferlinie $A$ ($p = 0$) nicht Braun, sondern ein bräunliches Rot erscheint und an Stelle des Grau bei der Linie $H$ ein bläuliches Violett, so erklärt sich das dadurch, daß die physiologische Wirkung des Rosa ($p = 1/3$) sich über den Ort der $A$-Linie hinaus erstreckt, ebenso die Wirkung von Blau ($p = 3$) über $H$ hinaus.

Wenn man von reinen Farben redet, so pflegt man nur an die Leuchtfarben zu denken, an Rosa, Rot, Gelb, Grün und Blau. Daneben an Schwarz und Weiß. Man nimmt wohl auch Indigo und Violett hinein. Grau und Braun dagegen betrachtet man als Mischfarben. Ebenso betrachtet man Grün allgemein als Mischfarbe, weil man es durch Mischen von Gelb und Blau erhalten kann, und doch ist Grün eine reine Farbe (die Spektralfarbe $p = 2$) und zwar eine wichtigere Farbe als Blau ($p = 3$).

Die *Grenzfarben in der Natur* spielen eine große Rolle. Wir haben sie jedesmal beim Übergang von den Farben zum Dunkel, auch vom Dunkel ins Helle. Wir finden die blaugraue Grenzfarbe im Grau der Schatten, der Wolken, im Duft des Nebels. Die braune Grenzfarbe im vergehenden Abendrot und im verlöschenden Feuer. «Der Morgen graut». Grau ist das Alter und grau die Zeiten der Vergangenheit.

Prüfen wir genau, so finden wir, daß in der Natur von allen Farben Grau und Braun die verbreitetsten sind. Sie sind deshalb die Versteckfarben für Tiere und Menschen. Deshalb sind Grau und Braun die Farben im Pelz aller Säugetiere, die Farbe aller Nachtfalter, sowie der Uniformen der modernen Armeen, der Kriegsschiffe und all der anderen Marterwerkzeuge des Krieges.

Da, wo die Farben verblassen und vergehen, bleiben zuletzt die Grenzfarben, entsprechend ihrer Rangordnung. Erst verschwinden Blau und Grün, dann Rot und Gelb, zuletzt bleiben Braun und Grau. «Bei Nacht sind alle

Katzen grau». Die verblassenden alten Bilder und Möbel werden grau und braun. Die verdorrenden und vermodernden Blüten und Blätter ebenso. Erde, Staub und Asche.

*Morgen und Abend.* Erwacht der neue Tag, so setzt sich auf das Grau der Morgennebel das Frührot und das goldene Sonnenlicht. Dann kommen Grün und Blau und damit die ganze Symphonie der Farben. Am Abend gehen die Farben in umgekehrter Ordnung zur Ruhe. Erst verschwinden Blau und Grün. Am Himmel erscheint noch das Abendrot und das Goldrot der untergehenden Sonnenscheibe. Dann wird alles braun und grau und endlich verschwinden auch diese Farben im Dunkel der Nacht.

Bei *Frühlings Erwachen* schmückt sich die grau-braune Erde und die braungrauen Stämme der Bäume mit den leuchtenden Mittelfarben. Da erscheinen die weißen Schneeglöckchen, der gelbe Krokus und die gelbe Schlüsselblume mit dem Gelb und Grün der jungen Sprossen.

Liebliche Primel, bist du so früh schon wieder gekommen?
Sei mir gegrüßet, Botin des Frühlings.

Dann kommen die weißen und rosa Blüten auf Baum und Strauch. Endlich erscheinen die violblauen Veilchen und die anderen Blüten zwischen den grünen Gräsern und Blättern von Garten, Wald und Wiese. Jetzt ist das Farbenkonzert beisammen. Aber den Grundton bläst der Baß in Grau und Braun von Wolken, Acker, Felsen und Baumstämmen.

Im *Sommer* steigert sich die Farbenpracht der Natur zum höchsten Reichtum und zur höchsten Komplikation. Da wiegt sich im Wind das goldene Ährenfeld, die reifen Früchte in Gelb und Rot leuchten aus dem Grün der Blätter. Dazwischen die bunten Blumen der Wiesen und Gärten. Alles getragen und umgeben vom Grau und Braun der Baumstämme, des Ackerbodens und der Felswände. Der weite Himmel hat sich vom Wintergrau zum Sommerblau aufgeschwungen und tut sein Bestes. Frühmorgens und am Abend gibt er dazu eine Vorstellung in Gold und Rot, aufgeputzt durch das Glanzstück unserer Natur, die Schenkerin von Leben und Farben, die goldrote Sonne in Auf- und Untergang.

Der *Herbst* bringt das Gegenspiel des Frühlings. Die grünen Blätter werden braun und fallen ab. Die letzten Rosen verschwinden und die letzten Blumen von Garten, Feld und Wiese in Weiß, Gelb und Violett. Der gelbe Löwenzahn blüht noch einmal und die violette Zeitlose, dann gehen auch sie zur Ruh, und es kommt der *Winter.* Jetzt herrschen unumschränkt Braun und Grau in Wald und Feld, wie auf den Straßen, wenn nicht alles durch eine farbenlose Schneedecke eingehüllt ist mit schwarzen Raben und braunen Spatzen.

Da macht sich mitten im Winter im *Weihnachtsfest* die menschliche Sehnsucht nach Farben Luft. Neben dem rotgoldenen, flackernden und knisternden Feuer des Kamins in der warmen Stube mit dem blank gescheuerten Boden, mit den braunen Tischen, Stühlen und Holzwänden wird der grüne Weihnachtsbaum mit braunem Stamm aufgestellt, mit vergoldeten Nüssen und gelb-roten Äpfeln behängt, mit Ketten und Körbchen aus vergoldetem und buntem Papier. Daran brennen in goldenem Glanz die bunten Wachskerzen.

Die Kinder, in bunten Kleidchen, mit farbigen Bändern im Haar, umstehen den Baum und schauen rotwangig, strahlend und glücklich in die

glänzende Farbenpracht. Dahinter die Alten in dunklen Kleidern, nur ein wenig aufgeputzt. Dann holen die Kinder die goldgelben Trompeten und Pfeifen, die gelb und rot geränderten Trommeln und das braune Schaukelpferd mit rot und gelber Schabracke, den rot und grünen Schubkarren mit der Schaufel, die Bilderbücher mit den bunten Bildern und die Puppen mit Kleidchen in allen Farben. Groß und Klein weidet sich an dem beglückenden Spiel der Farben. Dann werden am Baum die Lichter gelöscht, die bunten Kleidchen werden ausgezogen. Die Kinder nehmen Trompeten, Puppen und Nußknacker mit ins Bett. Schade, daß man das große Schaukelpferd nicht auch mit ins Bett nehmen kann. Alles geht zur Ruh. Dunkle Nacht hüllt sie ein.

Der nächste Tag bringt Nachklänge des farbenfreudigen Festes. Dann kommt wieder der Alltag des Winters mit dem Grau und Braun der Werktagskleider, der Schulbank und der Hobelbank, bis wieder ein Sonntag ein paar Farben bringt.

So spielt sich in den kurzen Stunden des Weihnachtsabends die ganze Periode des Entstehens und Vergehens der Farben in der Natur ab, wie sie diese, in ihrer Freiheit, auf ein Jahr verteilt.

Es klingt paradox, wenn wir sagen: *Braun und Grau sind die schönsten Farben*, schöner als Rot, Gelb, Grün und Blau. Die meisten Leser werden dem widersprechen, viele mitleidig lächeln und sagen: «Mir gefallen sie nicht. Für Schön und Schöner gibt es kein objektives Kriterium». Und doch läßt sich zeigen, daß Braun und Grau die schönsten Farben sind, und es gibt ein objektives Kriterium. Wir wollen den Nachweis versuchen. Wir definierten: Schön ist, was dem Auge Genuß bringt. Das Schönste ist, was dem Auge den größten Genuß bringt. Das psychische Kriterium für die Rangordnung ist, daß unser Wunsch das uns am meisten Genuß Bringende mit Vorliebe auswählt und sich zu verschaffen sucht. Dieser Wunsch wählt aber vor allem Grau und Braun und erst, wenn dieser Wunsch erfüllt ist, kommt als nächster Wunsch der nach Gelb und Rot und dann nach den anderen Leuchtfarben.

*Beispiel* 1. Wählen wir Stoff für ein Kleid aus, so nehmen wir vor allem Grau oder Braun. Ein gelbes oder rotes Kleid würde uns nicht gefallen, besonders nicht für einen Mann. So ist denn der Laden des Schneiders und der Schneiderin, der den Wünschen des Publikums dient, wesentlich mit grauen und braunen Stoffen gefüllt.

*Beispiel* 2. Die Naturvölker bauen ihre Häuser aus braunem Holz oder grauem Stein, und erst wenn das Haus fertig ist, haben sie den Wunsch, darauf, in mäßigem Ausmaß, Rot und Gelb zu setzen. Ebenso machen sie es mit ihren braunen Booten und Geräten. Keines derselben streichen sie ganz rot oder gelb an (grün und blau erst recht nicht). Ja, sie hüten sich davor, zu viel Rot oder Gelb darauf zu setzen. Sie malen ferner gelbe und rote (auch weiße) Striche auf den braunen Körper, weil ihnen das gefällt. Aber sie hüten sich vor zu viel. Soll die Bemalung schön sein, so muß der braune Grund weitaus überwiegen.

Wir machen es ebenso: Ein roter Schlips oder eine goldene Kette sind recht schön. Aber viel Rot oder viel Gelb würde uns nicht gefallen. Ja, draußen beim Sport, das ist ein anderes Ding. Da ist der rote Jagdreiter nur ein Farbenpunkt im Braun und Grau und Grün der Landschaft, wie die roten Ziegeldächer der Häuser. Er ergänzt erfreuend, das vom Braun und Grau getragene harmonische Farbenbild der Natur.

*Beispiel* 3. Gelbe, rote, grüne, blaue Fahnen an goldgelben Stangen, grüne Girlanden mit roten und gelben Blumen schmücken die Straßen der Stadt bei hohen Festen. Aus den Fenstern hängen rote Teppiche mit goldenen Borden. Ist das eine Pracht der Leuchtfarben! Sind die nicht schöner als das Braun

und Grau des Alltags? Aber wären die Häuser gelb, rot, grün und blau, so würden uns diese nicht gefallen und die Leuchtfarben darauf auch nicht. Ja, wir wollen nicht einmal bunte Fahnen und Girlanden für alle Tage. Da wünschen wir uns das dauernd wohltuende, ruhige Braun und Grau.

*Beispiel* 4. Den Büchern unserer Bibliotheken geben wir schwarzen oder braunen Rücken. Nur spärlich setzen wir darauf goldene Schrift, rote, grüne, seltener blaue Schilder. Es würde uns nicht gefallen, wenn alle die Rücken der Bücher gelb, rot, grün oder blau wären. Allenfalls wäre das erträglich, wenn es nicht zu viele Bücher wären, umgeben von den braunen Wänden eines eichenen oder nußbaumenen Schrankes.

*Beispiel* 5. Wie schön ist ein sattgrüner Kachelofen! Aber nicht für sich. Dazu gehören das breite braune Getäfel der Wände und Türen, das Gold der Lüster und Bilderrahmen und auf dem Tisch eine rote Decke. Erst als Glied des harmonischen Ganzen, nicht für sich, ist der grüne Ofen schön.

Daß uns die Leuchtfarben am besten zu gefallen scheinen, kommt daher, daß wir die Grundfarben als das Alltägliche, schon Vorhandene voraussetzen und nur an das Außergewöhnliche denken. Wie würden wir uns nach den Grundfarben sehnen, wenn sie uns fehlten.

*Analogon.* Fragt man die Kinder: Was schmeckt am besten? so sagen sie: Kuchen und Zuckerwerk. Fragt man verwöhnte Leute und Feinschmecker nach dem was gut schmeckt, so sagen sie: Champagner und Kaviar. Und doch fängt selbst der Verwöhnteste sein Essen mit Suppe, Fleisch und Gemüse an und dazu ein Stück Brot. Erst eine solide Unterlage, dann darauf ein wenig von den Leckerbissen. Nicht zu viel. Unser Gebet lautet: Unser tägliches Brot gib uns heute, und nicht: unseren täglichen Kuchen. Kuchen und Kaviar sind die Leuchtfarben auf der breiten Unterlage vom täglichen Brot. Das tägliche Brot ist aber doch das beste. Wenn die Kinder und die Großen sagen: «Goldgelb und Rot, daneben Grün und Blau sind die schönsten Farben», so haben sie ja auch recht. Nur ist der Ausspruch so zu verstehen: Ein herrlicher Schmuck sind die Leuchtfarben ihrem Rang nach, aber nur auf der breiten Basis der Grundfarben. Und zwar sollen es nur satte, reine Farben in breiten Flächen sein. Die Grundfarben sollen den weitaus breitesten Flächenraum einnehmen.

*In der Kunst* ist es ebenso. Da haben wir zunächst im größten Stil die *Baukunst.* Die Baukunst ist wesentlich eine Kunst der Formen, aber sie wirkt auch mächtig durch Farben. Ihre Hauptfarben sind unsere Grundfarben: das Braun der Hölzer und das Grau der Steine. Wo freilich die Baukunst zum Schmuck die Farben heranzieht, da ist sie nicht kleinlich mit ihren Mitteln und holt in breiten Flächen die stärksten Leuchtfarben herbei. Da liegt ein Dorf und dort eins, mit roten Ziegeldächern breit und leuchtend in der grünen Landschaft. Von Weitem strahlen im Sonnenglanz die goldenen Kuppeln der russischen Kirchen neben den grünen Kupferdächern der Paläste.

Das sattbraune Schweizerhaus setzt auf seine Holzbalkone und Fensterbretter rote Geranien und Nelken im Grün der Blätter.

Aber die Hauptfarben, die Träger aller anderen, sind Braun und Grau. Übersieht man sie (was meist geschieht), so sieht man den Wald vor Bäumen nicht.

Die *Malerei* ist vorzugsweise die Kunst der Farben. Ursprünglich war sie, und ist es meist noch heute, Dienerin einer anderen Kunst. Man schmückt mit Bildern die Wände der Häuser und Kirchen, die Denkmäler, die Geräte und den Körper. Nicht nur die Naturvölker tun das. Auch unsere Damen hängen ein farbiges Bildchen im Medaillon um den Hals. Die bemalten Gegenstände brachten als Unterlage in der nötigen Breite die Grundfarben Grau und Braun, oder Schwarz als deren Ersatz, und es war nur nötig, um ein harmonisches Ganzes zu haben, die Leuchtfarben darauf zu setzen. Darum fehlen in den alten Bildern die Grenz-

farben (Grau und Braun) oder treten gegen die Leuchtfarben zurück. Erst im 17. Jahrhundert wurden die Bilder zu selbständigen, in sich geschlossenen Kunstwerken, an denen man sich freute, losgelöst von der Umgebung. Hiermit hängt zusammen, daß man die Bilder von den Kirchenwänden wegnahm und sie in Galerien vereinigte.

Damit wurde es nötig, die Grundfarben Grau und Braun in das Bild herein zu nehmen. Dieser Fortschritt knüpft sich an den Namen des großen Rembrandt. Er hat dem Grau und Braun im selbständigen Kunstwerk die nötige Breite gegeben. Sie bilden das Ganze, auf dem die Leuchtfarben sich abheben. Die Bilder von Fra Angelico und Memling dagegen sind erst vollständig durch das Braun und Grau der Kirchenwände und Stühle und das Gold der Leuchter und der brennenden Kerzen.

Die *Goldrahmen der Bilder* sind so zu verstehen: Sie bilden mit dem leuchtenden Gelb des Goldes den Farbenschmuck der Zimmerwand und verschönern diese, auch wenn im Rahmen ein gedunkeltes, farbenschwaches Bild sitzt. Sie locken den Beschauer heran, wie die goldenen Rahmen der Spiegel. Nachdem er nahe getreten, beachtet er den Rahmen und das Zimmer nicht mehr, sondern vertieft sich in das Bild. Die beliebten braunen Bilderrahmen sind ein Ersatz für das Braun der Wand.

*Staffelei- und Galeriebilder.* Heute herrscht bei den Malern die Tendenz nur selbständige Bilder zu machen, Staffeleibilder oder Galeriebilder, die man losgelöst von der Umgebung betrachtet. Solche Bilder haben den Vorzug, daß sie überall aufgehängt und genossen werden können, wenn man nur dicht genug herantritt. Man kann von ihnen beliebig viele in beliebiger Ordnung aufhängen. Sie eignen sich deshalb zum Verkauf, sowie zur Aufnahme in eine Galerie. Beides ist dem Maler erwünscht.

Die höhere Aufgabe ist aber, mit dem Bild einem höheren Ganzen zu dienen. Das Heiligenbild für die Wand der Kirche oder des Betstübchens, die Justitia für den Gerichtssaal, das Ahnenbild ins Herrenzimmer, ein paar liebe Amoretten ins Boudoir der jungen Frau, König Gambrinus und Falstaff mit seinem Pagen ins Wirtshaus, die Landschaft, durch Staffage belebt, in eine Nische, so daß sie wirkt wie ein Ausblick in die freie Natur.

Nehmen die Maler dies Prinzip auf und rechnen mit der grauen oder braunen Fläche der Wand, in die das Bild eingefügt werden soll, dann können sie die alte Farbenfreudigkeit und die reinen Farben der alten Maler wiedergewinnen. Tun sie das nicht, so wird der Reichtum an Leuchtfarben eingedämmt durch das Braun und Grau, das in das Bild hereingenommen werden muß, oder es erscheinen die Bilder, wenn sie auf die Grundfarben verzichten, unvollständig.

Der Maler sollte seine Staffelei vor einem Hintergrund aufstellen, der die Farbe der Wand hat, für die das Bild bestimmt ist, und das werdende Bild mit dem Rahmen umgeben, den es bekommen soll.

Alle diese Darlegungen erschienen nötig, bevor wir an die Frage der Farben in Büchern und Schriften herantreten. Jetzt können wir uns kurz fassen.

*Farben der Bilder in den Büchern.* Hier müssen wir dem Hintergrund Rechnung tragen, d. h. dem Umstand, daß die Bücher auf weißem Papier oder Pergament gemalt sind, die Bilder in der Regel umgeben von schwarzen

Lettern der Schrift, und bei den Holz- und Metallschnitten von den schwarzen Linien der Zeichnung.

*Farben in Schriften und Drucken.*

Bei Schriften und Drucken unterscheiden wir Schrift und Verzierungen. Die Farbe der Schrift hängt von der Farbe des Papieres ab. Dies ist in der Regel weiß. Wir nehmen im folgenden weißes Papier an, solange nicht das Gegenteil gesagt wird.

*Schrift auf weißem Grund.*

Die Farbe der Schrift auf weißem Grund ist vorzugsweise schwarz. Rot ist nach Schwarz die wichtigste Schriftfarbe. Rot tritt allein selten auf, dagegen häufig als Begleiter von Schwarz, da, wo neben Schwarz sich eine andere Schrift abheben soll. So z. B. bei den Korrekturen der Schulhefte. Steht auf dem Schreibtisch neben dem schwarzen Tintenfaß ein zweites, so ist es in der Regel ein rotes.

In den Meßbüchern (Missalen) sind gern die Vorschriften für den Priester rot in den schwarzen Text eingefügt. Rot ist oft der Druckvermerk (Kolophon) am Schluß der Inkunabeln.

*Anmerkung.* Wir haben bei einem glücklichen Ereignis die Redensart: das muß man rot im Kalender anstreichen. Im Kalender sind die Sonn- und Festtage gern rot gedruckt.

Von den roten Zeichen in Schrift und Druck kommt unser Wort *Rubrizieren* und Rubrik im Sinne von Abteilung. Der Rubrikator war der Mann, der die roten Striche zog und die Einteilung besorgte.

Der Name *Miniatur* kommt von der roten Farbe Minium = Mennige her. Miniare heißt: mit Mennige rot machen. Das Wort wirft Licht auf die Entstehung der Bilder in den Büchern. Zuerst kamen als Buchschmuck rote Striche und rote Buchstaben. Daraus wurden Initialen, Randleisten, Vignetten und schließlich Bilder. Die Rubrikatoren und die Miniatoren waren die gleichen Leute; beide hatten rot anzuschreiben und anzumalen. Dann teilten sich die Wege. Der Name Rubrik blieb bei den Strichen und Buchstaben, das Wort Miniatur bei den Bildern, als diese längst nicht mehr rot waren, als sie zur Zeit der Hochblüte alle reinen Farben vereinigten, ja als in der Nachblüte das Blau dominierte.

Heute ist bei dem Wort Miniatur die Erinnerung an die feuerrote Mennigfarbe ganz verloren gegangen. Man denkt bei dem Wort eher an etwas sehr Kleines, an ein Minimum, im Gegensatz zu den großen Wandbildern. Damit hat aber das Wort nichts zu tun.

Ebenso ist bei dem Wort Rubrik die ursprüngliche Bedeutung: „Rotanstreichen" vergessen, nur die der Einteilung ist geblieben. Ich kann heute die einzelnen Rubriken ebensogut durch Schwarz- oder Blau-Unterstreichen, durch Überschrift, durch Nummern, durch Beginn einer neuen Zeile oder Seite kenntlich machen.

Für unsere *Farbenlehre* ist die Geschichte des Wortes Miniatur wichtig. Es sagt aus, daß die Farben der Bilder in den Büchern sich aus der roten Farbe entwickelt haben. Der merkwürdige Entwicklungsvorgang läßt sich historisch unzweideutig belegen.

Auch für die *Bildung und Umbildung von Begriffen*, die ihren Ausdruck in Worten finden, gibt die Geschichte der beiden Worte Rubrik und Miniatur ein prächtiges Beispiel.

*Gelb* hebt sich von Weiß zu wenig ab, um als Schrift auf Weiß wichtig zu sein. Es macht deshalb der im Rang nächsten Farbe, dem Rot, Platz. Auf schwarzem Grund hat Gelb vor Rot den Vorzug.

Grün erscheint selten für sich, auch selten neben Schwarz und Rot als Schriftfarbe. Es tritt im Rang weit zurück.

*Blau* erscheint als Variante von Schwarz und als dessen Vertreter. So zum Unterstreichen, sowie bei Vordrucken, auf denen sich schwarze Schrift abheben soll, für das Linienwerk rastrierter Papiere. Hier, wie in anderen Fällen, können wir das Blau als ein Dunkel (Grundfarbe) auffassen, mit einem verschönernden Stich ins Leuchtfarbige. Neben dem Rotstift und im Gegensatz zu diesem führen wir den Blaustift.

*Violett* tritt bei den Schreibtinten unauffällig für Schwarz ein, desgleichen Grau und Braun, die Farben schlechter Tinten, sowie die Sepia des Tintenfisches.

*Grau und Braun*, die Grenzfarben, sind in der Schrift durch Schwarz vertreten. Dadurch ist der Gegensatz zum weißen Papier verstärkt und das Lesen erleichtert. Grauen Druck (der häufig ist) nennen wir schlecht, weil der Gegensatz nicht stark genug ist. Braun ist vorzugsweise die Farbe des Einbands.

### *Buchmalerei.*

Wir wollen uns bei der vorliegenden Betrachtung auf die Buchmalerei in Europa beschränken. Unsere Bücher mit Farben sind entweder Handschriften oder gedruckte Bücher, mit angemalten Holz- oder Metallschnitten. Man pflegt diese Druckwerke Holzschnittbücher zu nennen (auch wenn Metallschnitte darin sind). Die Metallschnitte sind seltener und in ihrer Wirkung den Holzschnitten ähnlich. In Bezug auf die Farben verhalten sich beide Arten gleich. An die Holzschnittbücher reihen sich Einblattdrucke. Es sind meist Holzschnitte, ausnahmsweise Metallschnitte. Oft sind die für das Buch hergestellten Bilder nebenbei zu Einblattdrucken verwendet worden. Solche Einblattdrucke wurden als Flugblätter ausgegeben, auf Wallfahrten, oder in den Kirchen an die Frommen geschenkt oder verkauft. Man legte oder klebte sie in die Bücher, oder hing sie, eingerahmt, ins Zimmer oder in die Kapelle. Den Farben nach sind die Einblattdrucke von den Büchern nicht zu trennen. Wir wollen sie im Folgenden bei den Holzschnittbüchern mitverstehen.

Später trat zu dem Holz- und Metallschnitt die Lithographie und andere mechanische Verfahren. Auf sie wollen wir hier nicht eingehen.

Zu den Holzschnittbüchern gehören die Kalender und Spielkarten. Den Farben nach gehen sie mit den Holzschnittbüchern, nur sind sie konservativer in den Farben. In neuerer Zeit sind die Kinderbücher immer wichtiger geworden. Auch von diesen wollen wir absehen und uns in Bezug auf die Holzschnittbücher auf das 15. und 16. Jahrhundert beschränken. Das ist die Zeit für die Erfindung und Verbreitung der Buchdruckerkunst und zugleich die Zeit der kirchlichen Reformation

durch Hus und Luther und die anderen Reformatoren in Deutschland. Wir wollen sie mit den Historikern die Reformationszeit nennen. Für das Bücherwesen ist dieser Name besonders zutreffend.

Zu den angemalten handschriftlichen Büchern (Manuskripten) sind handgemalte Einzelblätter zu rechnen, Rollen mit Bildern, Dokumente, Landkarten usw. Das für diese Manuskripte Charakteristische, für die vorliegende Betrachtung Interessanteste sind die eingemalten Bilder. Dazu kommen Randleisten und Initialen. Die Bilder in den Manuskripten pflegt man als Miniaturen zu bezeichnen und die Bücher Miniaturenbücher zu nennen. Halten wir diese Namen fest, so beschäftigen uns hier zwei Arten von Büchern:

*Miniaturenbücher* und *Holzschnittbücher*.

Diese Bezeichnungen können nach dem Gesagten nicht zu Mißverständnissen führen. Beiden Arten ist in Bezug auf die Farben vieles gemeinsam.

### *Erfindung der Buchdruckerkunst.*

Es ist kein Zufall, daß die Buchdruckerkunst gerade zu der Zeit erfunden wurde, als die Kunst der handschriftlichen Bücher ihren Höhepunkt erreicht hatte. Damals wurden die prächtigen handschriftlichen Bücher höher geschätzt und höher bezahlt als je zuvor. Auch gab es neben den Königen und Bischöfen, die ihre Schreiber kommandierten und ihre Mönche und Nonnen schreiben und malen ließen, reiche Kaufleute in den aufblühenden Städten, wie Nürnberg und Augsburg, die zu anderen Kostbarkeiten schöne Bücher haben wollten. Aber sie wollten sich nicht Schreiber auf Jahre in eine Zelle setzen. Sie wollten fertig kaufen und waren bereit, mit Gold zu bezahlen.

Nun entstand die Aufgabe, für diese Kundschaft schöne und kostbare Bücher zu machen und zwar rasch und in größerer Zahl. Denn was die Fugger hatten, wollten die Welser nicht entbehren. Waren die Bücher schön, so durften sie auch Geld kosten, denn Geld war da. Nicht nur die Not ist die Mutter der Erfindungen, auch der Ehrgeiz und der Trieb nach Erfolg. Vor allem der Trieb, Geld zu verdienen, reich und mächtig zu werden.

Als Gutenberg in Mainz seine Erfindung mit schweren Opfern ausbaute, und Fust und Schöffer mit ihm die herrlichen Bibeln und Psalter machten, die die geschriebenen Bücher ausstechen sollten, war es nicht der Trieb, die Welt durch eine ideale Leistung zu beglücken, der sie antrieb, rastlos zu schaffen und das Höchste zu leisten, sondern der sehr praktische Trieb: Geld zu verdienen. Wegen Geld sind denn auch die Erfinder einander in die Haare geraten, und der stärkere Kaufmann Fust hat den schwächeren Kaufmann Gutenberg in diesem Kampf ums Geld besiegt.

---

Eine zweite große Aufgabe war die Herstellung von *Massenartikeln*. Es bestand ein Bedürfnis nach Schulbüchern, Kalendern, Spielkarten, Gebetbüchern. Grob und billig, für die große Masse. Auch damit war Geld zu verdienen. Das feuerte die Erfinder und die Drucker an. Es bewirkte, daß in Städten, in denen Geld war, die Druckereien wie Pilze

aus der Erde schossen. Die Scholastik brauchte massenhaft Bücher für ihre Schulen. Die Reformatoren und ihre Gegner brauchten Tausende von Büchern und Flugschriften für ihre Agitation. Die Landsknechte, wie die Bürger, wollten Karten spielen, die Bauern wollten Kalender haben. Da gab es Geld zu verdienen. Nur rasch und massenhaft. Die billige Massenware überflügelte bald die teuere Kunstarbeit und brachte den raschen Verfall der hohen Buchkunst.

Die Drucker waren selbst Buchhändler und Buchbinder. Sie hatten in ihrer Werkstatt Buch- und Briefmaler sitzen mit Pinsel und Schablonen. Albrecht Dürer hat seine Apocalypse selbst gedruckt und ist mit seinen Büchern und Bildern zum Verkauf auf die Messe gereist. Alles war in einer Hand. Das gab den Büchern etwas Einheitliches, das wir als geschlossenes Kunstwerk empfinden.

---

Es kann die Frage entstehen, ob die Aufgabe der Massenproduktion zu der Erfindung der Buchdruckerkunst geführt hat, oder die Aufgabe, schöne Bücher in mäßiger Auflage zu machen. Ich glaube das letztere. Sonst wären die ersten gegossenen Lettern nicht so schön gewesen. Gutenberg wäre mit seiner Erfindung allein und schneller fertig geworden. Er hätte nicht den künstlerisch hochstehenden Goldschmied Fust gebraucht, um sein Werk zu vollenden. — Aber beide Aufgaben gingen gleich zu Anfang der Buchdruckerkunst Hand in Hand.

*Farbige Bilder.* Für die Bücher wurden Bilder verlangt. Für die kostbaren Bücher feine Bilder erster Künstler, wie Albrecht Dürer, Lucas Cranach oder Martin Schongauer, für die groben Bücher rohere Bilder kleinerer Meister. Beide Arten in Farben.

Von den Holzstöcken und Metallplatten konnte man nur in einer Farbe drucken. Meist druckte man schwarz, selten rot. Um den farbigen Bildern der Manuskripte Konkurrenz zu machen, wurde versucht, in mehreren Farben zu drucken. So entstanden gleich zu Anfang des Buchdrucks die merkwürdigen zweifarbigen Initialen von Fust und Schöffer, etwas später der Druck von Bildern mit mehreren Holzplatten (Clair obscur). Beide Verfahren haben sich beim Buchschmuck nicht durchgesetzt.

Bewährt hat sich nur das Anmalen mit der Hand. Das war dadurch vereinfacht, daß die schweren schwarzen Linien des Holz- und Metallschnitts die Zeichnung besorgten. So genügte es, über ein Flächenstück eine Farbe einheitlich, ohne Abtönung, zu legen. Eine weitere Vereinfachung war die, daß man nur wenige Farben nahm. Nur die reinen Farben und diese nicht immer alle. So kommt es vor, daß ein Buch mit vielen Bildern mit einer Farbe (Rot) auskommt, ein anderes mit zwei (Gelb und Rot), ein drittes mit drei Farben (Gelb, Rot und Grün). Die einfachen, wenigen Farben und das Überstreichen ganzer Flächenstücke mit einer Farbe machten den Ersatz der Handmalerei durch *Schablonieren* möglich. Schabloniert sind die meisten Spielkarten und Kalender, aber auch viele Bücher. Schablonierte Bilder pflegt man unter die hand-

gemalten zu rechnen. Trotz der primitiven Anmalung waren die Bilder schön, dank der Schönheit und Kraft der Holzschnitte und der Reinheit der Farben. Trotz der groben Arbeit waren diese Maler Meister in der Wahl und Anordnung der Farben zum harmonischen Bild. Wir können von ihnen lernen, wie man Bücher illustrieren soll. Zunächst kann man von ihnen die Regel ableiten:

Es sind zum Buchschmuck nur die reinen Farben anzuwenden. Keine Mischfarben.

Das Farbenmaterial war ungleich. Teils undurchsichtige *Deckfarben*, teils durchsichtige *Lasurfarben*. Die Deckfarben haben den Vorzug größerer Leuchtkraft und größerer Beständigkeit, dagegen den Nachteil, daß sie die Konturen und die Schattenlinien der Zeichnung überdecken. Sie sind Schuld daran, daß die Liebhaber von Holzschnittbüchern die schwarzen Exemplare vorziehen und teuerer bezahlen. Von den Lasurfarben sind manche besonders unbeständig gegen Licht und Feuchtigkeit. So besonders das Violblau und Violgrau aus dem Blauholz, die braun werden. Will man die ursprüngliche Farbenwirkung eines Bildes beurteilen, so muß man zuvor prüfen, ob die Farben nicht verändert sind. Ich will auf das Farbenmaterial hier nicht eingehen. Über das Farbenmaterial und seine Behandlung sind uns Schriften zurück, bis in das 16. Jahrhundert, erhalten.

Spätere Anmalung, als die aus der Zeit des Drucks, interessiert uns wenig. Oft sind schwarz gedruckte Holzschnittbücher von späteren, in der Regel ungeschickten Händen in die Kur genommen und mit Farben übel zugerichtet worden. Es gehört einige Übung und Kenntnis der Farben dazu, um das Nachträgliche von dem Ursprünglichen zu unterscheiden. Spätere Anmaler haben sich selten die Mühe genommen, ein Buch mit vielen Bildern ganz durchzumalen. Es kommen allerdings auch Bücher mit ursprünglichen Farben vor, bei denen die Anmalung unvollständig ist. Wir finden ferner:

*Verschiedenartige Anmalung zur gleichen Zeit* und bei derselben Auflage. War die Auflage schwarz ausgedruckt, so war es möglich, schwarze Exemplare zu verkaufen. Das war das Billigste und wahrscheinlich das Häufigste. Auch konnten verschiedene Exemplare verschieden angemalt werden. Das ist in der Tat geschehen. Einmal saßen bei einem Buch mit vielen Bildern, mit großer Auflage, gewiß mehrere Maler zugleich an der Arbeit, jeder mit seinem Exemplar, und jeder machte es anders. Aber auch für verschiedene Abnehmer waren verschieden angemalte Exemplare bestimmt. Einfach bemalte billige und fein ausgemalte teuere. Auch ein paar Vorzugsexemplare mit Gold und Feinmalerei für besonders geehrte oder besonders reiche Abnehmer. So sehen wir bei manchen Büchern in der Anmalung der Exemplare der gleichen Ausgabe, somit gleichzeitig, die Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten. Diese Entwicklung folgt den oben dargelegten Gesetzen.

Ein Beispiel ist in Mappe 1 der «Farben in der Kunst» gegeben. Rolevinck, Fasciculus Temporum. Dort geht die Entwicklung nur bis Stufe 2 (Vorblüte). Es gibt aber Exemplare derselben Auflage mit Blau (Stufe 3).

Die Art der Bemalung läßt erkennen, daß die Anmalung bei allen Exemplaren zur Zeit der Herausgabe geschah, nicht später.

*Verzierungen von Schrift und Druck.*

Von Verzierungen haben wir: Randleisten, Initialen, Ornamente und Bilder. Das Einfachste sind die Randleisten, zu denen wir auch einfache und mehrfache Randlinien rechnen. Dann folgen Initialen und Ornamente. Das Komplizierteste sind die Bilder. Jede dieser Verzierungen hat ihre Entwicklung, ihren Fortschritt vom Einfachen zum Komplizierten in Bezug auf die Zeichnung und zugleich in bezug auf die Farben, und zwar in doppeltem Sinn: Gleichzeitig und historisch.

*Gleichzeitige Entwicklung.* Je komplizierter die Zeichnung in demselben Buch, desto komplizierter sind die Farben.

*Historische Entwicklung.* Sie folgt der Entwicklung in der ganzen Kunst. Jede Schrift mit all ihren Verzierungen ist das Werk einer bestimmten Stufe im Verlauf der Entwicklungsperiode. Sie zeigt die Farben dieser Stufe.

Beide Entwicklungen, die gleichzeitige und die historische, folgen dem gleichen Gesetz der Komplikation mit seiner Rangordnung, wie wir es oben darlegten.

*Randleisten* sind eine geradlinige Begrenzung parallel den Blatträndern. Sie schließen den Schriftsatz ein, wie der Rahmen ein Bild. Sie erscheinen zunächst als einfache Linien oder Doppellinien von schwarzer, seltener von roter Farbe. Wenn mehrfarbig, sind sie meist rot und gelb. Kompliziertere Randleisten enthalten Ornamente aus Linien und Figuren bis zum reichsten Bildwerk. Mit dem Reichtum der Zeichnung wächst der Reichtum der Farben.

*Initialen* sind Anfangsbuchstaben, die durch Größe, Verzierung und Farben hervorgehoben werden. Sie geben zugleich Verzierung und Gliederung des Textes zum Zweck der Übersichtlichkeit. Wir finden sie als Anfänge eines ganzen Werkes, der Kapitel, der Sätze oder aller Hauptwörter. Die großen Buchstaben unserer heutigen Schrift sind Initialen. In der deutschen Schrift heben sie den Anfang jedes Satzes und aller Substantive hervor. In der französischen und englischen Schrift nur die Anfänge der Sätze und die Eigennamen.

Der Farbe nach haben wir folgende Entwicklungsreihe:

*Schwarze Initialen,* nur größer und durch Zeichnung verziert.

*Schwarze Initialen mit farbigem Strich* (Vertikalstrich). Dieser Strich geht, unbekümmert um dessen Gestalt, senkrecht durch den schwarzen Buchstaben. Er ist meist rot, seltener gelb oder grün. Mehrfarbige Striche kommen vor, so daß rote und gelbe oder rote und grüne Striche abwechseln. Selten hat dieselbe Initiale einen zweifarbigen Doppelstrich, z. B. rot und gelb.

Diesem Rot-Durchstreichen der Initialen zum Zweck der Verschönerung und zugleich zur Verbesserung der Übersicht verwandt ist das Rubrizieren, das ist ein Unterstreichen mit roten Linien zum Zweck der Übersicht. Auch Unterstreichen mit grünen Linien kommt vor, aber selten. Wir pflegen schwarz zu unterstreichen.

*Einfarbige Initialen.* Davon haben wir zwei Arten:

*a)* Die *Initiale selbst farbig.* Beim Druck wurde der Raum für solche Initiale freigelassen und die Initiale mit der Hand eingemalt.

*b)* Die *Initiale schwarz gedruckt*, mit rechteckiger, meist quadratischer Umrandung *mit einer Farbe überstrichen*, die alle weißen Zwischenräume, zugleich mit dem Schwarz der Letter, überdeckt. Die Farbe richtet sich hier nach der Farbe der übrigen Verzierungen in dem Buch. Stets ist Rot die wichtigste Farbe. Sie hat, wie bei Büchern überhaupt, den Vorzug vor Gelb wegen des größeren Kontrastes gegen das weiße Papier. Bei europäischen Büchern mit Feinmalerei und absteigender Kunst herrschen Rot und Blau, bei Grobmalerei (in Inkunabeln) und in ansteigender Kunst herrschen Gelb, Rot, Grün; untergeordnet Blau.

*Mehrfarbige Initialen mit Ornamenten* und *Bildern.*

Mit dem Reichtum in der Zeichnung wächst der Reichtum in den Farben. Die Entwicklung der Farben folgt dem Gesetz der Komplikation, wie oben dargelegt wurde. Zunächst zeigt sich neben Schwarz und Weiß nur Rot. Dann folgen Gelb, Rot, Grün; neben dem Rot: Karmin. Zuletzt tritt Blau hinzu. Das Blau zunächst in der Rolle der Grenzfarbe, mit Vorliebe als Hintergrund, der die übrigen Leuchtfarben trägt. An Stelle des Grenzblau erscheinen gern die Grenzfarben: Grau (Violgrau, Violett) und Braun selber. Zuletzt tritt Blau in die Reihe der Leuchtfarben und breitet sich da mit fortschreitender Dekadenz aus, auf Kosten des von ihm verdrängten Grün.

Die *Bilder in den Initialen* bilden zunächst nur Teile des Ornaments. Allmählich werden sie frei und füllen die leeren Räume in der Initiale. Schließlich werden sie so reich, daß die Initiale zurücktritt. Dann entfaltet sich in ihnen der ganze Zauber der Hochblüte. Es werden die Bilder der Initialen zu selbständigen Kunstwerken, die das Höchste der Feinmalerei erreichen.

Bilder sind auf verschiedene Weise in die Bücher gekommen.

*Bilder als Hauptsache.* Vereinigung von einer Reihe von Bildern zu einem Buch (Bilderbuch). Dabei fehlt der Text oder ist Nebensache. Hierher gehören die Blockbücher des 15. Jahrhunderts und in der neuen Zeit die Bilderbücher für kleine Kinder.

Indem der Text zunahm, entwickelten sich daraus Bücher, in denen die Bilder mehr und mehr zurücktraten. Wir sehen diesen Entwicklungsgang noch heute bei den Bilderbüchern und Lesebüchern unserer Kinder. Für die Kleinsten nur Bilder. Dann dazu ein paar Namen und Verse. Werden die Kinder größer, so nimmt der Text zu, die Bilder ab. Schließlich werden sie ganz wenig oder verschwinden. In dem Maß, wie der Text fesselt, nimmt das Interesse für die Bilder ab. Sie waren zuerst alles, dann sanken sie zu Verzierungen herab. In der Schule kommt zuerst die Bilderfibel, dann das Lesebuch.

Mit dem Interesse an den Bildern nahm die Kraft der Farbe und die Wirkung ab. Die Bilder für die Kleinsten zeigen die einfachsten, die reinsten und die kräftigsten Farben; wenigstens dann, wenn sie richtig gemacht sind, das heißt nach dem Geschmack der Kinder, nicht nach dem der Eltern. In den Bildern für die Größeren verfeinern sich die Farben bis zur Überfeinerung. Sie werden blasser und verschwinden.

*Bilder eingelegt und eingeklebt.* Wir finden, zurück bis in das 15. Jahrhundert, Handmalereien und Drucke, mit oder ohne Text, groß und klein,

meist grob in Zeichnung und Bemalung, schwarz oder farbig, die wohl in Kirchen und Klöstern oder bei Wallfahrten verkauft oder verschenkt wurden, die dann die Frommen, wie es noch heute geschieht, in ihre Gebetbücher legten oder einklebten. Wir finden solche Bilder auf der Innenseite der Buchdeckel oder zwischen den Text eingeklebt. Sie entwickelten sich zu einem festen Bestandteil geschriebener wie gedruckter Bücher.

*Anmerkung.* Charakteristisch für die eingelegten und die aus solchen hervorgegangenen Bilder ist, daß sie nicht organisch mit dem Text zusammenhängen. So finden wir oft in Gebetbüchern Bilder aus der biblischen Geschichte und der Heiligengeschichte eingestreut, auf die der Text keinen Bezug nimmt.

Auch nach Farbe und Zeichnung hängen solche eingeklebte Bilder nicht notwendig mit der sonstigen Ausstattung des Buches zusammen. So kommt es vor, daß Holzschnitte und Kupferstiche mehrere Jahrhunderte später in Bücher eingeklebt wurden. Bei eingeklebten Bildern kann die Anmalung älter sein als das Buch.

*Bilder aus Initialen und Ornamenten hervorgegangen.* Davon war bereits oben die Rede. Wir finden oft in dem selben Buch einfache Initialen und Ornamente neben reicheren, dazu Bilder in den Initialen und selbständige kleine sowie große Bilder, die die ganze Seite füllen. Dann ist die einfachere Zeichnung begleitet von einfacheren Farben. Mit der Komplikation der Zeichnung wächst gesetzmäßig die Komplikation der Farben. Diese zeigen dann eine Entwicklungsreihe, in der unsere Gesetze sich prächtig aussprechen [1]).

## *Holzschnittbücher und Miniaturenbücher.*

Das 15. Jahrhundert bezeichnet die Hochblüte unserer Buchkunst, besonders in Deutschland, aber auch in Italien, Frankreich, England und Spanien. Es ist die Zeit der Reformation, die Zeit von Gutenberg, Fust und Schöffer, von van Eyck und Memling, von Fra Angelico, Botticelli und Raffael, von Dürer, Holbein und Cranach, von Columbus und Vasco da Gama, die Zeit der Türkenkriege und des Hussitenkriegs.

Die Vorläufer der Buch- und Briefmalerei dieser Zeit gehen bis in das 8. Jahrhundert zurück. Bis zum 15. Jahrhundert war die Entwicklung langsam und stetig. Erst dann setzt, mit reicher Produktion, die lebhafte Entwicklung ein, um von der Mitte des 16. Jahrhunderts an zu verfallen. Die Hochblüte der Malerei in Holland und Spanien mit Rembrandt, Rubens und Velazquez ist für die Buchmalerei eine Zeit des Niedergangs.

### *Holzschnittbücher.*

Unter Holzschnittbüchern seien hier Einblattdrucke, Kalender und Spielkarten mitverstanden, desgleichen Metallschnittdrucke. Sie alle verhalten sich gleich in Bezug auf die Anmalung. Wir unterscheiden bei den Holzschnittbüchern:

### *Grobmalerei und Feinmalerei.*

Die *Feinmalerei* schließt an die Feinmalerei der gleichzeitigen Manuskripte (Miniaturbücher) an. Sie setzt bei den Holzschnittbüchern im Höhepunkt der

[1]) In dem Atlas zu dem Buch des Verfassers »Farben in der Kunst« ist eine Anzahl Beispiele reproduziert, z. B. Serie 1: Petrarcha.

Entwicklung (Stufe 3) ein und zeigt in den Farben die Erscheinungen der Hochblüte und der beginnenden Dekadenz. Der Beginn der Dekadenz meldet sich in einem Vordrängen des Blau. Von der Feinmalerei der Holzschnittbücher wollen wir nicht viel sagen. Für sie gilt das selbe, wie für die Bilder der Miniaturbücher.

Anders ist es mit der *Grobmalerei*. Diese ist uns von höchstem Interesse. Denn sie zeigt in kurzem Zeitraum die volle Entwicklung vom Primitiven bis zur Hochblüte, Nachblüte und Verfall, die ganze Periode, und zwar in massenhaften, künstlerisch wertvollen Beispielen. Sie liefert uns eines der lehrreichsten Beispiele für die Entwicklung der Farben in der Kunst. Zur gleichen Zeit, ja manchmal in dem selben Buch, steigt die Grobmalerei an, während die Feinmalerei verfällt.

In großen Zügen wie im Einzelnen ist da viel zu lernen. Glücklicherweise ist uns reichlich Material erhalten geblieben. Nicht die Farben oder Zeichnungen haben die Bücher vom Untergang gerettet, sondern die Bibliophilie. Die Bibliophilen haben durch Erhaltung dieser Dinge der Wissenschaft einen großen Dienst erwiesen.

Wir haben unsere 6 Stufen der Entwicklung:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Vorstufe: | Stufe **0**: | Schwarz | . | . | (Weiß) | . | . | Schwarz |
| | | 0 | . | . | . | . | . | $\infty$ |
| Urstufe: | Stufe **1**: | Schwarz | . | . | Rotgelb | . | . | Schwarz |
| | | 0 | . | . | 1 | . | . | $\infty$ |
| Vorblüte: | Stufe **2**: | Schwarz | . | Rot | Gelb | Grün | . | Schwarz |
| | | 0 | . | $\frac{1}{2}$ | 1 | 2 | . | $\infty$ |
| Hochblüte: | Stufe **3**: | Schwarz (Braun) | Karmin | Rot | Gelb | Grün | Blau | Schwarz (Grau) |
| | | 0 | $\frac{1}{3}$ | $\frac{1}{2}$ | 1 | 2 | 3 | $\infty$ |
| Nachblüte: | Stufe **4**: | Schwarz | Karmin | . | Gelb | . | Blau | Schwarz |
| | | 0 | $\frac{1}{3}$ | . | (1) | . | 3 | $\infty$ |
| Erlöschen: | Stufe **5**: | Schwarz | . | . | (Weiß) | . | . | Schwarz |
| | | 0 | . | . | (1) | . | . | $\infty$ |

Neben der Nachblüte (Stufe 4) haben wir gleichzeitig eine Stufe (**4***a*) der *Überfeinerung* mit noch weiter gehender Differenzierung als Stufe 3 und Mischfarben. Sie führt, mit Abschwächen (Verblassen) der zahlreichen Farben, ebenfalls zum Verlöschen (Stufe **5**). Stufe **0** und **5** decken sich, was die Farben betrifft. Beide haben nur schwarzen Druck auf weißem Grund. Stufe **0** zeichnet sich aus durch starke Gegensätze, breite Lettern und kräftige Holzschnitte in tiefem Schwarz. In England nennt man solche Drucke: Black Print (Schwarzdruck). Stufe **5** hat diese Kraft verloren. Eine neuzeitlich einsetzende Verjüngung sucht sie den Drucken wiederzugeben.

In den Drucken ist Schwarz an die Stelle der beiden Grenzfarben (Grau und Braun) getreten. In den Lettern durchaus, in den Bildern zumeist. Es liefert in den Bildern Konturen, Zeichnung und Randlinien. Bei reicheren Bildern aller Stufen treten neben dem Schwarz die Grenzfarben (Grau und Braun) selber ein. So besonders in Stufe **2**. In Stufe **3** und **4** werden sie durch Blau zurückgedrängt.

Das W e i ß des Papiers und Pergaments vertritt meist das G e l b und bewirkt das Zurücktreten von Gelb in den Werken der Grobmalerei. Mit Unrecht. Wo das G e l b eintritt, wirkt es schön, doch wird seine Abwesenheit, wegen des weißen oder gelblichen Papiers, nicht störend empfunden.

*Stufe* 1. R o t und G e l b sind hier die einzigen Farben, neben dem Schwarz des Drucks und dem Weiß des Papiers. *Schwarz-Rot*-Bücher sind in der Reformationszeit häufig. Rot erscheint in der Schrift, in den Linien des Rubrikators, in Initialen und Bildern, besonders gern auf dem Titelblatt, im Kolophon und Druckerzeichen, also an den ausgezeichneten Stellen im Übrigen schwarz-weißer Bücher. In den K a l e n d e r n sind die Sonn- und Feiertage gern r o t gedruckt. Da, wo das selbe Rot in Bildern und Schrift sich findet, heben sich die Bilder nicht selbständig von der Schrift ab. Sie bilden mit dieser ein Ganzes.

Anders ist es bei Zutreten von G e l b. Dies macht die Bilder selbständig. Zugleich mit dem Gelb treten gern die Grenzfarben Grau und Braun hinzu. Damit ist Stufe 1 noch nicht überschritten. Vom R o t ($p = \frac{1}{2}$) spaltet sich früh das K a r m i n ($p = \frac{1}{3}$) ab, und es erscheinen die beiden Rot nebeneinander, schon vor dem Zutreten von Grün. Das Auftreten der beiden Rot ist der nächste Schritt, aber erst das Eintreten von Grün betrachten wir als Kennzeichen von Stufe 2.

*Stufe* 2. *Vorblüte*. *Gelb-Rot-Grün-Bücher* und Bilder. Sie sind unter den Inkunabeln häufig, nehmen im 16. Jahrhundert ab und verlieren sich zu Ende des 16. Jahrhunderts. Sie repräsentieren die Reihe:

| Braun | . | Rot | Gelb | Grün | . | Grau |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 | . | ½ | 1 | 2 | . | ∞ |

Statt Rot tritt manchmal Karmin ein. Manchmal erscheinen Karmin und Rot nebeneinander. Allen Bildern fehlt das Blau.

*Einwand*. Es wird eingewendet, der Maler habe keine blaue Farbe gehabt, oder sie sei ihm zu kostbar gewesen. Der Einwand ist nicht stichhaltig. Vor mir liegt ein Buch (Livius, Römische Historie, Mainz. Johann Schöffer 1514) mit vielen handgemalten Holzschnitten. Allen fehlt das Blau. Nur im Titelblatt, das besonders reich in Zeichnung und Farbe ist, findet sich das Blau. Das ganze Buch steht auf Stufe 2, nur das Titelblatt erhebt sich auf Stufe 3. Ein anderes Buch (Chronik von Cöln 1899), in dem Blau fehlt, läßt erkennen, daß das Grün aus Blau und Gelb gemischt ist. Der Maler hatte das Blau, er wollte es aber in seinen Bildern nicht sehen.

*Analogon. Japanischer Farbenholzschnitt.* Die ersten mehrfarbigen Holzplattendrucke der Japaner waren Zweifarbendrucke, und zwar alle mit den Farben Rot und Grün. Nehmen wir dazu das gelbliche Weiß des Papiers, so haben wir die Farben der Vorblüte. Durch etwa 20 Jahre wurden alle japanischen Farbendrucke so gemacht. Dann kamen Drucke in allen reinen Farben und mit Mischfarben.

*Stufe* 3. *Hochblüte*. Bilder mit Farben dieser Stufe sind bei den Holzschnittbüchern am häufigsten, besonders im 16. Jahrhundert. Es sind darin alle reinen Farben der Hochblüte:

| Braun | Karmin | Rot | Gelb | Grün | Blau | Grau |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 | ⅓ | ½ | 1 | 2 | 3 | ∞ |

aber nur diese. Mischfarben begegnen wir erst in der Zeit der Dekadenz.

*Stufe* 4 und 5. *Nachblüte* und *Verfall* sind von geringerem Interesse. Der Beginn des Verfalls macht sich in einem Vordrängen von Blau auf Kosten des Grün bemerkbar. Bei den Büchern zeigt sich der Verfall zunächst in übermäßigem Reichtum in Zeichnung und Anmalung in allen Farben, unter Vordringen von Blau. Erst später erscheint die Verarmung der *Nachblüte* mit der Farbenreihe:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Schwarz (braun) | Karmin | . | (Gelb) | . | Blau | Schwarz (grau) |
| 0 | $1/3$ | . | (1) | . | 3 | $\infty$ |

Am zähesten haben an den Stufen 1 und 2 die Kalender (Bauernkalender) festgehalten und die Spielkarten. Dann sind auch sie zu Stufe 3 aufgerückt und schließlich sind sie dem Gesetz der Dekadenz und des Verfalls unterlegen.

*Scheinbare Ausnahme. Rot-Blau-Initialen.* Schon im 15. Jahrhundert zeigt sich in den Initialen gern die Reihe der Nachblüte, besonders in den einfachen Initialen. Da wechseln gern rote und blaue Initialen. Ja, eines der schönsten und ältesten Druckwerke, das Psalterium von Fust und Schöffer (1457), zeigt doppelfarbige Initialen in Rot und Blau. Wir kennen Holz- und Metallschnittbücher aus dieser Zeit, die als einzige Farben rote und blaue Initialen führen. Diese Ausnahme von dem Gesetz ist aber nur eine scheinbare.

Die Rot-Blau-Initialen sind nicht das Produkt des Neueinsetzens der Grobmalerei, sie sind vielmehr Ausläufer (Epigonen) der Miniaturbücher. Die Miniaturbücher haben aber schon im 15. Jahrhundert den Höhepunkt der Farbenkunst (die klassische Höhe) überschritten. Das Blau drängte sich bereits unbescheiden vor, zur selben Zeit als die Grobmalerei primitiv einsetzte. Rot- und Blau-Initialen finden sich mit Vorliebe in Büchern, die ihre Abstammung aus der Feinkunst auch durch andere Kennzeichen verraten. So in italienischen Feindrucken des 15. Jahrhunderts, in dem obengenannten Psalterium von Fust und Schöffer, in französischen livres d'heures und besonders auch in Drucken auf dem kostbaren Pergament. Sie gehören, obwohl gedruckt, in Bezug auf ihren Schmuck in Farben und Bildern zu den Werken der Feinkunst, zu den Miniaturbüchern, dem fallenden Ast der Entwicklung.

## *Miniaturenbücher.*

Bei den Studien über Farben in den Büchern stand ich bei den Miniaturenbüchern vor einem Rätsel. Die Bilder der Miniaturenbücher treten uns im 14. und 15. Jahrhundert, scheinbar unvermittelt, in einer Vollkommenheit an Zeichnung, Farbe und psychischem Inhalt entgegen, wie sie nachher, wie vorher, nie erreicht wurde. Wir fragen uns: Wie kommt das? Sind die Miniaturen etwa die kleinen Wiedergaben der großen Gemälde, die die Meister der Farbe für die Kirchen und für die Häuser der Fürsten und Patrizier gemacht haben? Haben sich Dürer und Van Eyck im Kleinen selbst kopiert? Der erste Eindruck spricht dafür, auch sind die großen Bilder bekannter als die kleinen, und man leitet gern das Unbekannte aus dem Bekannten ab. Danach wären die Miniaturen Verkleinerungen nach großen Originalen.

Nähere Prüfung führt dazu, diese Deutung abzulehnen.

Etwas Wahres ist aber an der Auffassung. Die Entwicklung der Malerei im Großen hat die Feinmalerei der Miniaturenbücher befördert und mit sich genommen. Aber die Förderung war nicht einseitig, sondern gegenseitig. Der Feinmaler hat sich auch einmal mit einem großen Bild versucht, und Dürer hat sich einmal daran gesetzt, für Kaiser Max ein Gebetbuch auszumalen. Da ist aber nicht das fertige Große verkleinert. Mehr trifft das Umgekehrte zu. Der Klosterbruder hat sich den Mut genommen, sein sinniges und feines kleines Bildchen für die Wand oder das Fenster der Kirche gewaltig zu vergrößern. Oft mit Verlust eines großen Teils der Innigkeit und der Feinheit der Farbe, die ihm die Einsamkeit und Stille seines engen Stübchens gab. Ja, es ist mehr als wahrscheinlich, daß unser größter Feinmaler Van Eyck sich in der feinen Kleinmalerei ausgebildet und seine subtilen Miniaturen kühn in eine für Miniaturen enorme Größe gebracht hat. Van Eycks Bilder sind Riesen der Feinkunst.

Nicht leicht steigen umgekehrt Maler, die mit breitem Pinsel zu schaffen gewohnt sind, zu den Subtilitäten der Miniatur herab. Miniaturen von Velasquez, Rembrandt und Franz Hals sind (meines Wissens) nicht bekannt. Nicht einmal von Rubens. Deren kleinste farbige Werke sind breite Skizzen.

Weitere Studien haben ferner gezeigt, daß die Bilderkunst der Miniaturbücher des 14. Jahrhunderts nicht unvermittelt dasteht, daß sie vielmehr in handschriftlichen Büchern ihre selbständige *Vorgeschichte* hat, die wenig bekannt und von der leider nicht viel Material auf uns gekommen ist, die sich aber bis ins 8. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Sie ist uns in einer Reihe hervorragender Werke erhalten und zeigt in Bezug auf die Farben die gleiche Entwicklung, wie sie die Entwicklung der Farben in der Kunst in allen Gebieten und bei allen Völkern erkennen läßt.

Das war ein wertvolles und erfreuliches Resultat.

Ich möchte auf diese Vorgeschichte hier nicht eingehen. Es sollen darüber spezielle Untersuchungen publiziert werden, mit denen ich zurzeit beschäftigt bin.

Eines möge hervorgehoben werden. Die Miniaturen zeigen im ganzen Verlauf nur reine Farben und haben im 14. Jahrhundert und schon früher die Farben der Hochblüte $0 \ \frac{1}{3} \ \frac{1}{2} \ 1 \ 2 \ 3 \ \infty$ erreicht. Wir finden in den Miniaturbüchern die reinsten Farben, d. h. die Farben, die den Spektralfarben so ähnlich sind, als man sie technisch gewinnen und der Buchmalerei zuführen konnte. Zur Gewinnung dieser edelsten aller Farben wurden von den Miniaturmalern keine Kosten gescheut. Die Farben der Miniaturen der Hochblüte sind überall ähnlich, denn es gibt nur einen Satz, eine harmonische Gruppe reiner Farben auf der Stufe der Hochblüte.

Das 15. Jahrhundert zeigt uns die Farben der Miniaturen auf der Stufe der Hochblüte. Ja, es melden sich schon die ersten Anzeichen des Verfalls (der nach der Hochblüte nie und nirgends ausbleibt) in Gestalt eines Vordrängens von Blau auf Kosten von Grün und Gelb (Gold). Der

Verfall hat dann rasche Fortschritte gemacht. Die handschriftlichen Bücher mit ihren Miniaturen, diese vornehmsten Erzeugnisse der Buchkunst, konnten dem Ansturm der Buchdruckerkunst mit ihren angemalten Holzschnitten nicht widerstehen. Sie sind, bis auf schwache Reste, ausgestorben.

Da ihre Vorgeschichte fast unbekannt und ihr Erlöschen so bald eingetreten ist, stehen sie am Himmel der Buchkunst wie ein glänzendes Meteor, das herrlich aufleuchtet und verschwindet. Sie gleichen darin den Kometen, diesen merkwürdigen Wanderern durch unser Sonnensystem. Es ist uns aber viel schwerer, die Kometen zu verstehen als die Planeten, deren ganzen Lauf wir vor uns haben und deren Gesetze unsere ersten Geister enthüllt haben. Aber das wissen wir: die selben Gesetze, die den Planeten Ort und Bahn vorzeichnen, beherrschen auch die Kometen, denn es sind allgemeine Gesetze der ordnenden und schaffenden Natur. An den Planeten lernen wir auch die Kometen verstehen.

Hiermit wollen wir unsere Ausführungen schließen. Manchem werden die allgemeinen Darlegungen etwas lang, die Ausführungen im Einzelnen etwas kurz erscheinen. Doch konnte an den Mitteilungen über das Wesen der Farben nicht gekürzt werden, wenn die kleine Schrift den Zweck erreichen sollte, dem Leser ein Mittel zu bieten, sich selbständig in dem Gewirr der Farben der angemalten Bücher zurechtzufinden. Das Einzelne kann sich jeder, den die Frage beschäftigt, selbst ergänzen.

Benevolo lectori salutem.

Heidelberg, März 1920.

# Lauro Padovano, ein Gehilfe des Giovanni Bellini.

Von

GEORG GRONAU (Cassel).

Der Name des Lauro Padovano ist der Forschung trotz einer älteren Erwähnung in einem Buch, das einst in aller Händen war, doch erst mit dem Augenblick bekannt geworden, als der gelehrte Bibliothekar der Marciana, der Abate Jacopo Morelli, die überaus wertvollen Aufzeichnungen eines kenntnisreichen Kunstfreundes aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts veröffentlichte. Dieser Venezianer, dessen Person jetzt so gut wie sicher in der Person des Patriziers Marc' Antonio Michiel festgestellt worden ist, hat in seiner leider nur fragmentarisch erhaltenen Schrift auch ein paar kurze Bemerkungen über die Kunstwerke niedergeschrieben, die einst die Kirche der Carità in Venedig schmückten, lauter Werke des Quattrocento und von den bekanntesten Meistern Venedigs [1]). «La tavola de San Zuanne Evangelista in la cappelletta a man manca dell' altar grande, a guazzo, con le istoriette nel scabello, fu de mano de Zuan Bellino, opera lodevolissima. Credo lo scabello fusse de man de Lauro Padovano.»

Die Bemerkungen, die Michiel über die Kirche der Carità aufgezeichnet hat, sind dem Vielschreiber Francesco Sansovino bekannt gewesen. Er hat in abgekürzter Form auch den Passus über den Altar des Evangelisten übernommen [2]), aber die vorsichtige Fassung des älteren Autoren in positivere Form verwandelt: «e lo scabello di sotto fu opera di Lauro Padovano.» Diese Stelle bei Sansovino hat, so weit ich sehe, nur Lanzi, der quellenkundige Mann, verwendet; sonst aber blieb der Name des Lauro Padovano in der kunstgeschichtlichen Literatur unerwähnt, und das Altarwerk selbst wie die Predelle wurde von den lokalen Autoren bald diesem, bald jenem Künstler zugewiesen. Den Namen des Carpaccio, den Boschini [3]) nennt, scheint die Guidenweisheit noch im 18. Jahrhundert — Beweis dafür Zanetti — bevorzugt zu haben.

Im Jahre 1807 war die Auflassung der Kirche der Carità erfolgt, fast sieben Jahrhunderte nach ihrer Grundsteinlegung. Auf dem Grund und Boden erhob sich, mit Einbeziehung der an die Kirche anstoßenden Scuola della Carità die Accademia delle belle arti, die Neugründung napoleonischer Herrschaft.

Schon zuvor muß das Altarbild selbst sich in einem traurigen Zustand befunden haben: «il tempo l'ha quasi ridotta all' ultimo fine», sagt Zanetti [4]).

[1]) Notizia d'opere di disegno, ed. G. Frizzoni. Bologna 1884. p. 231.
[2]) Venetia . . . descritta. Venedig 1663, p. 266.
[3]) Le riche minere della pittura, 2. ed. Venedig 1674, Dorsoduro, p. 34.
[4]) Della pittura venezïana, Venedig 1771, p. 39.

Es verschwand wohl in einem der großen Sammeldepots, wo alle die Kunstwerke aus Kirchen und Klöstern Aufnahme fanden; eine Nachforschung in den Papieren des mit der Verwaltung betrauten Pietro Edwards mag vielleicht eine Spur des Verbleibes aufdecken. Eine kurze Beschreibung davon hat uns wenigstens Boschini bewahrt, «una tavola con molti casamenti, e quantità di figure; si dice concernenti la vita di S. Giovanni Battista.» Ebenso erfahren wir durch diesen Autor, daß die Bekrönung des Altars ein Christus am Kreuze bildete.

Etwas weiter als das Altarbild läßt sich die Predella (Tafel V) von Lauro Padovano in ihren Schicksalen verfolgen. Bei der Einlieferung in das Depot figuriert sie in der ihrer Qualität nach »ersten Klasse«, und so wurde sie dann 1808 mit anderen Kostbarkeiten ausgewählt und auf Grund einer Weisung des Vizekönigs von Italien, Eugène Beauharnais, nach Mailand gesandt, wo dieser im Begriff stand, mittels überall zusammengeraffter Gemälde eine große Bildersammlung in der Brera anzulegen. In dem Elenco delle pitture erscheint, mit der Provenienz «Chiesa della Carità» und dem Autornamen des Carpaccio, die Predella: «Tavola bislunga per traverso, divisa in molti comparti che sembrano rappresentare la vita di M(aria) V(ergine).» Hier auch die wichtigen Maßangaben: Höhe oncie 11, Breite palmi 5, oncie 11 [1]).

In Mailand gelangte die Predellentafel jedoch nicht zur Aufstellung, sondern verschwand mit vielen anderen, aus allen Teilen Italiens in die lombardische Hauptstadt verschleppten Bildern in einem Depot. Im Jahre 1820 bot ein französischer Händler der Brera ein Bild von Caravaggio an gegen eine Reihe von Gemälden, die er sich im Depot als Tauschobjekte ausgewählt hatte. In seiner Liste kommt auch unsere Predella vor: Victor Carpaccio, une planche longue et basse avec beaucoup de figures [2]). Aber jedenfalls damals wurde sie noch nicht auf dem Wege des Tausches fortgegeben, wie nicht wenige, äußerst wertvolle primitive Bilder, darunter von Crivelli die »Verkündigung« in London, das große Altarbild in Berlin und die köstlichen kleinen Verkündigungstafeln in Frankfurt. Irgendwann aber verschwand sie aus ihrem Versteck, ging unter in der großen Masse anonymer Werke und jede Spur verlor sich. Wer hatte schließlich auch ein Interesse an Lauro Padovano? Der Name selbst schien endlicher Vergessenheit bestimmt; in Crowe und Cavalcaselles «North Italian painters» ist er nicht mehr genannt.

* * *

Um das Jahr 1900 wurde durch den englischen Bilderrestaurator und Kunsthändler Buttery eine Predellentafel nach Berlin gebracht, die durch ihre eigentümliche und charaktervolle Schönheit berechtigtes Aufsehen bei Kennern und Kunstfreunden erregte. Der Gegenstand, der Legende des Evangelisten Johannes entnommen, ist in der italienischen Kunst selten, in der venezianischen Malerei meines Wissens kaum sonst behandelt worden. Dem Stil nach war das Werk nicht schwer in den allgemeinen Zügen zu bestimmen, in seiner Besonderheit schwieriger zu lokalisieren. Ausgeprägt paduanische Züge wurden allseitig bemerkt, besonders das scharfkantige der Gewandbehandlung; andere

[1]) Malamani, Memorie del Conte L. Cicognara, Venedig, II, p. 372.
[2]) Corrado Ricci, La pinacoteca di Brera, Bergamo 1907, p. 128.



Lauro Padovano, Predella des Altars des Evangelisten Johannes
aus der Kirche der Carità in Venedig
(früher Sammlung R. von Kaufmann, Berlin).

Elemente wiesen auf Venedig: die Komposition im ganzen in ihrer heiteren Art der Erzählung, die geschickte Verteilung der zahlreichen Figuren ließen keinen anderen Schluß zu. Eine genaue Bestimmung auf Meisternamen und etwaige Entstehungszeit vermochte niemand zu geben. Daß ein namhafter Kenner bestimmt sich für Mantegua aussprach, begegnete allseitig kluger Zurückhaltung.

Das originelle Bild, das bald nach seinem Auftauchen von R. von Kaufmann erworben worden war, wäre bestimmt gewesen, die nicht geringe Zahl anonymer Werke um ein bedeutendes Stück zu vermehren, hätte nicht im rechten Augenblick mit bewährter Kompetenz Gustav Ludwig eingegriffen. Mit dem Material vertraut, wie kein anderer, knüpfte er den zerissenen Faden. »Es ist dies«, schrieb er mir am 20. April 1902, »die Predelle des San Giovanni Evangelista-Altars der Kirche der Carità, nach dem Anonymus und Sansovino von Lauro Padovano. Die Maße aus venezianischen Fuß in Meter umgerechnet ergeben: 0,319 × 2,05, während der Katalog Kaufmann angibt: 0,32 × 2,02. Mehr kann man nicht verlangen.« Und in einem Brief an den Besitzer aus der gleichen Zeit teilte er mit, daß das Bild am 20. Oktober 1807 in das Bilderdepot eingeliefert, von Moschini als «V. Carpaccio, prima classe qualità» eingetragen und 1808 nach Mailand abgegeben worden sei.

Ludwigs Entdeckung bestätigte, was unsere damalige stilkritische Erkenntnis festgestellt hatte und erklärte den nicht völlig einheitlichen Charakter des Werkes. Ein in Venedig tätiger Paduaner hatte es geschaffen. Nun war das einzige in der älteren Literatur erwähnte Gemälde von Lauro Padovano wieder aufgefunden; es erwies sich als ein durch eigentümlichen Reiz ausgezeichnetes Werk von genügend ausgeprägten Zügen, um danach andere Arbeiten der gleichen Hand, wenn etwa vorhanden, bestimmen zu können.

Trotzdem das Bild eine Reihe von Jahren in einer der am liberalsten zugänglichen Privatsammlungen Berlins hing und durch eine Wiedergabe in dem 1901 veröffentlichten Katalog der Sammlung Kaufmann bekannt gemacht war [1]), hat man nie etwas von weiteren Zuschreibungen gehört. Auch über die Person der Malers wurde nichts weiteres bekannt. Die Akten über den »Fall« Lauro Padovano schienen und scheinen geschlossen.

* * *

Im Laufe der Jahre sind mir doch ein paar Notizen aufgestoßen, die ein wenn auch dürftiges Licht über den Meister verbreiten; einige weitere Bilder werden sich ihm mit größerer oder geringerer Sicherheit zuschreiben lassen. Und von hier aus wird vielleicht auch die Stellung des Lauro Padovano in der Geschichte der venezianischen Malerei sich etwas genauer fixieren lassen.

Zunächst ist uns für den Altar in der Carità, dessen Staffel das Werk von Lauro Padovano bildete, das Datum der Weihe erhalten: «questa Capella etiam fu fatta insieme de la capella grande et de la sopra scritta [di S. Giov. Battista]. 1471, 2 agosto . . . fu consagrato lo Altare de ditta Capella.» So heißt es in einem von Paoletti [2]) veröffentlichten Catastico der Carità von

[1]) Gemälde des XIV.—XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung von Richard von Kaufmann, Berlin 1901, Tafel LX.

[2]) P. Paoletti, L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia, Venedig 1893 bis 1897, I, p. 183, n. 7.

1548, dessen Angaben den Charakter urkundlicher Zuverlässigkeit tragen. Mit diesem Datum, das sicherlich den terminus auch der Entstehung festlegt, ist das früheste Datum über die Tätigkeit des Künstlers erhalten.

Ein Jahrzehnt später ist Lauro Padovano in Rom. Am 17. Januar 1482 wurde im Zimmer des Kardinals Domenico della Rovere ein «compromissum super extimassione picture in quatuor primis istoris factis in capella maiore pape» getroffen [1]). Die daran beteiligten Maler Cos. Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio und Perugino «compromiserunt in venerabiles et egregios ac honorabiles viros dominos (zwei geistliche Herren) *Laurum de Sancto Johanne de Padua*, Johannem Aloysium de Mantua, Ladislaum de Padua depictores et mag. Johannem Petri de Dulcibus de Florentia Rome habitatorem . . . ad taxandum et judicandum pituram.»

Unter den Künstlern, welcher die hervorragenden Maler mit dem Schiedsspruch betrauten, ist nur einer allgemein bekannt, Giovannino de Dolci, der Erbauer der sixtinischen Kapelle. Unbekannt der Mantuaner. Der dritte, der neben Lauro genannt wird, sein Landsmann Ladislao, dürfte dagegen ein und dieselbe Person sein mit dem «maestro Lanzilago padoano», der nach Vasaris offenbar auf einem Dokument beruhender Angabe zusammen mit Antoniazzo Romano die Fresken Filippinos in der Caraffakapelle von S. Maria sopra Minerva abschätzte [2]). Zwar erscheint der Name in der gleichen Form wie bei Vasari im Libro Rosso der Florentiner Malerzunft im Jahre 1472, aber der Paduaner Scardeonius nennt ihn Lancîlao [3]); ebenso Ridolfi [4]). An sich ist es wenig wahrscheinlich, daß zwei Paduaner Künstler so nahe verwandten Namens annähernd gleichzeitig in Rom tätig gewesen sind.

Für uns ist Lanzilago, Lancilao oder Ladislao von Padua nur ein Name, mit dem sich bisher kein Kunstwerk hat verbinden lassen. Aber er gewinnt ein wenig an Interesse durch weitere Notizen, die über ihn erhalten sind, und in denen nochmals — zum letztenmal — der Name seines Landsmannes Lauro vorkommt. Aus den Jahren 1505—1511 ist ein an kuriosen Notizen reiches Notizbuch (Memoriale) eines Kanonikers Bartolomeo Sanvito erhalten, in dem von Lancilao mehrfach die Rede ist [5]). Dieser war am 1. März 1507 wieder nach Rom gereist. In den folgenden Jahren werden ihm allerlei Gebrauchsgegenstände übersandt (darunter ein «porphido da tridar colori»). Der Kanonikus leiht einmal einem Notar «el libro de architectura volgare de Lancilao», ein anderes Mal dem Fra Giocondo «el libro de le machine volgare de Lancelao, et el ditto libro ha le figure depinte.» Nicht klar ist, ob die Bücher dem Lancilao nur gehörten oder ob er sie auch verfaßt hat oder ob gar die Illustrationen des einen Manuskriptes von ihm stammten.

[1]) E. Steinmann, Die sixtinische Kapelle, I, p. 634.

[2]) Vasari-Milanesi III, p. 470. — Einen P. Niccolo Lanzilago fand ich mehrfach in Büchern des Florentiner Carmineklosters erwähnt (A. S. F. Conventi soppressi 113 [Carmine] Fa. 18 c 164, Fa. 149 c 27).

[3]) De antiquitatibus Patavii, Basel 1560: «De Lançilao pictore Patavino».

[4]) Le maraviglie dell' arte 1648, p. 73, ed. Hadeln, p. 91.

[5]) S. de Kunert, Un Padovano ignoto ed un suo memoriale . . ., in Bollettino d. Museo Civico di Padova X, 1907, p. 1 ff., p. 64 ff.







Lauro Padovano,
Staffel des Altars in San Giovanni e Paolo, Venedig.

Unter dem 4. Oktober 1508 ist ferner in dem Memoriale notiert [1]: «a di ditto li prestai el David in charta rossa et la Nunciata in charta tenta fo de man de Lauro facte per principij da officiolo.»

Die Notiz ist wertvoll; nicht nur als die späteste bisher bekannt gewordene Erwähnung des Malers, sondern auch weil er darin als Miniaturmaler erscheint.

Dieser Umstand mag geeignet sein, eine Vorstellung von dem Manne zu gewinnen. Wer befähigt ist, die Geduld heischende Kunst des Miniierens zu üben, kann künstlerisch gesprochen nur von bescheiden in sich beschlossener Art sein; kein wahrhaft Großer hat — in Italien wenigstens — Miniaturen gemalt.

Wer mit dieser neu erworbenen Einsicht die Kaufmannsche Predella betrachtet, wird es nicht schwer haben, die Hand eines Malers darin zu finden, der die feine Kunst der Miniatur zu üben verstanden hat. Alles wird mit gleicher Zierlichkeit behandelt, Vorder- und Hintergrund, Figuren und Umgebung, Belebtes und Unbelebtes. Eine saubere Präzision charakterisiert das Werk. Man erfreut sich der Treue im Detail. Aber auch den anmutigen Erzählerton wird man gern gewahr. Die christliche Legende erscheint wie ein Novellenstoff belebt. Ohne die hervortretende Gestalt des Evangelisten und seinen Nymbus würde man den Gegenstand bei einem der italienischen Fabulirer suchen. In ruhigem Tempo beginnt die Erzählung rechts, macht im Mittelbild halt und schreitet dann neu belebt im linken Abschnitt fort; im getragenen Schritt einer Prozession zieht bunte Gestaltenfülle am Beschauer vorüber.

Der Stil der Predella weist auf Padua. Überflüssig, dies näher zu begründen. Aber den mantegnesken Zügen scheint doch auch ein zweites Element beigemischt, das eher venezianisch als paduanisch gefaßt werden darf. Die Strenge ist gemildert, liebenswürdige Züge schauen hier und dort hervor. Neben Geistlichen wandeln anmutige Jünglinge im Zeitkostüm und zeigen reine Profillinien oder ein gleichmäßiges Oval. Man spürt, daß diese Art sich von Mantegna trennt, von fern auf Carpaccio hinführt. Einen kleinen Sonderzug sieht man mehrfach wiederholt, daß von zwei nebeneinander Schreitenden der entferntere sich en face im Gespräch zu dem Gefährten wendet.

Wer die Art des Lauro Padovano, wie sie hier zu fassen ist, in sich aufgenommen hat, wird ohne Schwierigkeit sie in einem Werk ähnlichen Charakters wiederzuerkennen vermögen. In S. Giovanni e Paolo hängt, viel umstritten und recht verschieden beurteilt, das Polyptychon mit dem heiligen Vincenz Ferrer als Mittelbild. Die Predella (Tafel VI), deren mittleres Stück den Heiligen vor dichter Volksmenge predigend, die beiden Seitentafeln je zwei seiner Wundertaten darstellen, rührt offenkundig von keinem anderen als unserem Meister her. Es ist die gleiche Mischung von paduanischen und venezianischen Elementen darin. Vorzüge und Schwächen derselben Art sind erkennbar. Die uns vertrauten Gestalten im Zeitkostüm treten auf, gefällige

---

[1]) L. c. p. 12. — Der Verf. bespricht hier zwei von dem Autor des Memoriale für S. Giustina in Monselice gestifteten Miniaturkodizes, die ausgeprägt mantegnesken Stil tragen. Diese wären auf die Autorschaft des Lauro Padovano hin noch zu untersuchen.

Jugend, die sich mit der Grandezza zukünftiger Mitglieder des großen Rates zu bewegen weiß. Man beobachtet gewisse kegelartige oder niedrigere, turbangleiche Kopfbedeckungen, die auch von den Männern auf der Berliner Predella getragen werden; Gesprächsgruppen jener Art, wie sie dort so häufig sind, fehlen nicht. Es ist völlig gleiche Erzählergabe und Vortragsweise.

Dies ist das einzige Stück, das ich mit völliger Sicherheit dem Lauro zuzuschreiben vermag. Ich lasse aber zwei weitere Werke folgen, die seinem Stil zum mindesten sehr nahe kommen. Unter den Schätzen des Museo Civico Correr in Venedig befindet sich eine große Cassonetafel (Nr. 26), die an zwei Stellen mit dem gleichen Wappen: weißer Hirsch auf schwarzem Grund, geschmückt ist, wahrscheinlich dem Wappen der Familie Civran, wobei freilich angenommen werden muß, daß der Grund ursprünglich blau gewesen sei. Den Gegenstand vermag ich nicht zu deuten. Im Mittelbild sieht man eine Frau, die einen Jüngling verklagt. Links die gleiche Frau im Gefängnis; ferner ein Einsiedler. Rechts eine weite, von vielen Gestalten belebte Landschaft. Eine Erwähnung des Stückes in der Literatur ist mir nicht bekannt[1]. Die Malerei ist eher grob zu nennen, aber bei mehreren Besuchen der Sammlung in zeitlich weit getrennten Abschnitten erinnerte mich die Art der Komposition doch an Lauro Padovano. Ein ausgezeichneter Kenner der venezianischen Malerei [2]) glaubt, das Stück nach den Trachten der Frauen sowie den Architekturformen auf die Zeit um 1500 ansetzen zu müssen; es erschiene als die Arbeit eines zurückgebliebenen Mannes, nicht eigentlich eines Primitiven. Da wir wissen, daß Lauro noch im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts am Leben war, so könnte die Tafel wohl eine späte Arbeit von ihm sein.

Zuletzt eine in Grisaillemalerei ausgeführte Tafel in Längsformat (Tafel VII), im Besitz von Sir Hubert Parry, Highnam Court [3]). Dargestellt ist die Begegnung Salomos mit der Königin von Saba. Die Hauptpersonen nähern sich von rechts und links mit einander entgegengestreckten Händen; die zwischen ihnen klaffende Lücke wird durch das sich hinter ihnen sammelnde Gefolge noch fühlbarer. Die Gruppierung hält sich ebenso frei von Leere wie Unklarheit; lässiges Schreiten und gelassenes Stehen wechselt gefällig ab. Auch hier ist der wesentliche Charakter mantegnesk; man möchte glauben, einzelne Gestalten aus Werken des großen Paduaners schon zu kennen; daneben aber ist auch hier die venezianische Atmosphäre deutlich spürbar. Mitten unter den Kriegern im Gefolge des Königs steht ein Jüngling im Zeitkostüm, völlig Carpaccioartigen Gepräges, und ebenso erinnern an diesen zwei junge Leute, die, nahe dem Rande der Tafel sitzend, zu dem feierlichen Empfang die Musik machen. Daß einige Gestalten, namentlich die beiden Hauptakteure, ein wenig fremdartig wirken, darf nicht übersehen werden; man würde sie, allein betrachtet, wohl für veronesisch halten. In den langgezogenen Gesichtern und dem nicht eben geistvollen Ausdruck erinnern sie etwa an

[1]) In Schubrings großem Cassonewerk ist es nicht aufgeführt.

[2]) Dr. von Hadeln, dem ich für eingehende Untersuchung verpflichtet bin.

[3]) Ausgestellt in der 1912 vom Burlington F. A. Club in London veranstalteten Ausstellung und in der von dem Klub herausgegebenen Veröffentlichung reproduziert. Mit freundlicher, durch Robert C. Witt vermittelter Erlaubnis danach hier wiedergegeben.



Giovanni Bellini, Altar in S. Giovanni e Paolo, Venedig
(die Altarstaffel von Lauro Padovano).



Lauro Padovano (?), Salomo und die Königin von Saba
(Sir Hubert Parry, Highnam Court).

Mocetto. Ich vermute, daß gerade diese beiden Figuren veranlaßt haben, das Werk, das mir nur aus der Abbildung bekannt ist, mit Vorsicht Francesco Buonsignori zuzuschreiben [1]). — Was mich bei dieser Tafel, von der Vereinigung paduanisch-venezianischer Stilelemente abgesehen, an Lauro denken läßt, ist besonders die Anordnung der Gruppe rechts hinter der Königin; sie ist empfunden, aufgebaut im gleichen Geist wie die Gruppen der Kaufmannschen und der S. Giovanni e Paolo-Predella. Die gleiche anmutige Art zu gruppieren, Menschen miteinander in Beziehung zu setzen, offenbart sich darin.

Das ist das geringe Gepäck, das ich vorläufig dem Lauro Padovano glaube mitgeben zu dürfen. Ich fühle mich einigermaßen sicher, daß nicht fremde Ware dabei ist. Mögen andere die Zuschreibungen überprüfen. Und damit wäre dann erschöpft, was über den bescheidenen Meister, der zwischen bedeutenden Künstlern aufwuchs und sich nach seiner Begabung an ihnen bildete, zu sagen wäre: wenn nicht doch das Wichtigste zu sagen übrig ist, dasjenige, um dessentwillen seine Person auf einiges Interesse Anspruch erheben darf.

* * *

Wo wir dem Lauro Padovano zum erstenmal begegnen, erscheint er als Mitarbeiter des Meisters, der bestimmt war, die venezianische Malerei des Quattrocento auf die Höhe zu führen. Es liegt nahe, zu vermuten, daß Bellini den Künstler von Padua her kannte; mit dieser Stadt verknüpfte ihn die Arbeit früher Jahre, als er noch Gehilfe seines Vaters war. Und Andrea Mantegna, dessen Stil in Lauros Predellen unverkennbar ist, war durch manches Jahr Bellinis bewundertes Vorbild gewesen.

Sollte dies das einzige Mal sein, daß Bellini sich des Lauro bediente, der sich bei dieser Aufgabe als höchst brauchbar erwiesen hatte? Verschwand der Gehilfe nach dieser einen Arbeit unbemerkt wieder aus der Bellini-Werkstatt? Und wer war denn der Künstler, dem er sich ähnlich unterordnete, als er die Predella des Altars in S. Giovanni e Paolo übernahm?

Seit frühen Zeiten hat dieses prächtige Polyptychon (Tafel VII) viele Namen getragen. Es gibt kaum einen der führenden Meister, dem es nicht einmal zugeschrieben worden ist. Sansovino gibt es Giovanni Bellini, Ridolfi dem Luigi Vivarini (wenn er, wie wahrscheinlich, diesen Altar im Auge hat) [2]), Boschini dem Bartolommeo Vivarini. Von späteren venezianischen Autoren entscheidet sich Zanetti für Carpaccio; Moschini [3]) schwankt zwischen diesem und Bartolommeo

[1]) Auf wen diese Attribution zurückzuführen ist, weiß ich nicht anzugeben. Vielleicht aber ist sie durch einen Hinweis auf die Predella des S. Giovanni e Paolo-Altars veranlaßt.

[2]) Hadeln in seiner Ridolfi-Ausgabe p. 36 Anm. 5 nimmt dies unbedenklich an.

[3]) Guida per la città di Venezia, Venedig 1815, vol. I, parte I, p. 133. Hier die wertvolle Angabe, daß Gasparo Diziani den Altar restauriert habe. — Daß die äußere Fassung des Altars nicht mehr die ursprüngliche ist, darauf wies G. Ludwig hin. Immerhin scheint ein Originalrahmen des Quattrocento Verwendung gefunden zu haben. Auch den Verlust der das Ganze einst krönenden Lünette mit Gottvater hat Ludwig festgestellt (Repertorium XXII, 1899, S. 449).

Vivarini. Von den neueren Autoritäten geben Crowe und Cavalcaselle [1]) ein merkwürdig unsicheres Urteil ab; sie fanden, von Giovanni Bellini abgesehen, Stilelemente aller genannten Meister in den verschiedenen Teilen; der Cicerone dagegen nimmt den Namen des Alvise Vivarini wieder auf. Dem bunten Bukett fügte Berenson [2]) noch den Namen des Bonsignori hinzu und glaubte die Entstehung zwischen 1484 und 1488 festlegen zu können. Diese Zuschreibung hat einigen Anhang gefunden (Lionello Venturi [3]) und T. Borenius [4]). Erst ganz zuletzt (1914) trat Roberto Longhi [5]) ganz bestimmt dafür ein, daß der Altar das Hauptwerk der mantegnesken Epoche Giovanni Bellinis ist; er setzt ihn um 20 Jahre früher an als Berenson, nämlich um 1460—1465. Auf seine Seite tritt endlich A. Venturi [6]), nur daß er das Werk einem der ersten Nachfolger Bellinis zuschreibt.

Aus allen diesen, sich vielfach widersprechenden Urteilen erkennt man das eine, daß die Stilmerkmale nicht leicht zu fassen sind. Und doch will es scheinen, daß jede ernsthafte Nachprüfung die Mehrzahl der vorgeschlagenen Namen hätte ausschließen müssen. Weder die beiden Vivarini noch Carpaccio können in Betracht kommen. Ebensowenig Bonsignori. Alles, was man zum Vergleich heranzieht, verrät ein völlig anderes Temperament. Neben den schlanken proportionierten Figuren dieses Altars erscheint der Veronese derb und massiv, als ein Mann von ausgeprägt provinziellem Geschmack. Hier dagegen spürt man das Wehen einer feinen, dünnen Luft, die mit kultivierten Elementen durchsetzt ist.

Seit Jahren bin ich von der Überzeugung durchdrungen, daß das Altarwerk von keinem anderen herrührt als von Giovanni Bellini. Den Beweis dafür zu erbringen ist heute leichter als ehedem, weil wir in der Erkenntnis der früheren Epoche des Meisters ein gutes Stück vorangekommen sind, hier klarer sehen als selbst die älteren venezianischen Schriftsteller. Nicht zum wenigsten durch die verschiedenen Aufsätze Berensons, in denen er sich eingehend mit den einschlägigen Fragen beschäftigt hat [7]).

Die Schwierigkeit besteht in der Unsicherheit der Datierung der Werke, die vor den achtziger Jahren liegen müssen. Außer dem Datum 1472, das nach Zanetti [8]) auf der Pietà des Dogenpalastes gelesen wurde, können wir nur die »Auferstehung Christi«, aus San Michele di Murano, jetzt in Berlin,

---

[1]) Deutsche Ausgabe V, p. 201.

[2]) Lorenzo Lotto, 2 ed., p. 43.

[3]) Le origini della pittura veneziana, p. 268.

[4]) In seiner Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle, North Italian painting I, p. 196, Anm. 4.

[5]) L'Arte XVII, 1914, p. 241 ff.

[6]) Storia dell' arte italiana VII, parte IV, p. 554.

[7]) «St. Justine of the Bagatti Valsecchi collection at Milan» — «The four Bellinesque Triptychs from the church of the Carità in Venice», beide zuerst in Gazette d. B. Arts 1913, jetzt in Berensons «Study and criticism of Italian art, third series» abgedruckt. Ferner das Giov. Bellini gewidmete III. Kapitel des Bandes «Venetian painting in America» (New York 1916).

[8]) Della pittura Veneziana S. 49. Bemerkenswert ist, daß schon Ridolfi an dieser Stelle die gleiche Zahl nennt, die freilich, so wie es in seinem Text steht, auf einen im Refektorium der Carità befindlichen Kruzifix bezogen werden muß, wenn hier nicht ein Setzerversehen vorliegt.

mit einiger Wahrscheinlichkeit kurz vor 1479 ansetzen [1]). Aber durch die neuerdings erfolgte Zuweisung der vier Triptychen in der venenzianischen Akademie, die einst die Kirche der Carità schmückten, an Bellini, die vor August 1471 entstanden sein müssen, haben wir einen weiteren ungefähren Anhaltspunkt gewonnen, um nach vor- oder rückwärts weiter zu gelangen.

Und nun wird es nicht schwer halten, zwischen diesen Werken, denen, die 1471 schon dastanden, dem Werk von 1472 und jenem Altar vom Ende des Jahrzehnts die Tafeln in San Giovanni e Paolo einzuordnen. Was bei jedem anderen der Meister, deren Namen in Vorschlag gebracht worden sind, nicht mit Aussicht auf Erfolg würde versucht werden können: hier wird es gelingen.

Allein die Pietà in der Mitte der oberen Reihe hätte den Hinweis auf den Schöpfer des Altars geben sollen. Nicht nur weil sich Bellinis Meisterschaft immer wieder an dem Gegenstand versucht hat, sondern weil einige seiner Arbeiten dieser Fassung auffallend verwandt sind. Keine so sehr — in der Hauptfigur — wie die im Museo Correr; nicht nur Neigung des Kopfes und Außenkontur, auch die Betonung des Rippenkorbes und die parallelen Falten des Bauches über dem Nabel sind hier wie dort zu finden. Und welcher andere venezianische Meister hätte damals diese beiden Engel malen können, mit so viel Innigkeit des Empfindens und voll zarter Schönheit?

Von den Figuren auf den unteren Tafeln zeigt namentlich der heilige Sebastian Beziehungen zu anderen Bellinischen Figuren. Man darf nicht daran Anstoß nehmen, daß der gleiche Heilige auf einem der Triptychen aus der Carità (jetzt in der Akademie) einen abweichenden Typus zeigt, denn gerade daß Bellini in seinen Jugendwerken zu keiner festen Typenbildung gelangt ist, macht es so schwierig den Meister wieder zu erkennen, wie dies mehrfach beobachtet wurde [2]). Vergleicht man aber die Proportionen, Stellung, die Haltung der Arme oder die Zeichnung der Beine, besonders deren inneren Kontur, so findet man dieselbe Formvorstellung hier wie dort lebendig. Auch den nackten stehenden Christus des Londoner, etwa gleichzeitig entstandenen Bildes wird man mit einigem Aufschluß vergleichen, namentlich auch hinsichtlich des in harten Falten gebrochenen Lendentuches. Während für den Christoph Parallelen nicht nachgewiesen werden können, steht die Hauptgestalt, der heilige Vincenz, nicht ganz isoliert bei Bellini da. Einmal hat die Zeichnung in Venedig zu einem Evangelisten im ganzen Aufbau, sowie in der linearen Umschreibung des Kopfes manche Verwandtschaft (stammt sie doch auch aus annähernd derselben Zeit); aber noch näher scheint der wohl aus einem Polyptychon herrührende Petrus Martyr in Monopoli [3]) dieser Mönchsgestalt zu kommen. Man findet, abgesehen von dem offenbar übereinstimmenden Verhältnis von Figur zum Bildganzen hier wie dort die röhrenartigen Falten unten am Gewand und eine überaus verwandte Anordnung des Mantels, der nur auf dem Bild in Monopoli im Gegensinn erscheint wie auf dem venezianischen.

[1]) Dies hat G. Ludwig aus dem Testament der Mutter des Stifters der Kapelle wahrscheinlich gemacht (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXIV, 1903, S. 133).

[2]) Dies hob ich schon in meiner Monographie über die Künstlerfamilie Bellini S. 55 hervor. Ebenso Berenson, Study and criticism, p. 48. Longhi, l. c., p. 243, nennt den Meister «così sconcertante nei suoi mutamenti di tipologia».

[3]) Abb. bei A. Venturi, Storia, p. 293.

Am wenigsten bellinesk die Madonna der Verkündigung. Es ist keine ihr verwandte Gestalt bei Bellini nachweisbar. Aber wer würde ohne andere Anhaltspunkte die verschiedenen Madonnenbilder des frühen Bellini einem und demselben Meister zuzuschreiben wagen? Eher läßt der Engel sich in einigen Zügen, die schon Longhi beobachtet hat, auf ihn zurückführen: die linke Hand ist der rechten Hand der hl. Giustina in Mailand recht verwandt. Immerhin wird man das relativ Fremdartige dieser beiden Tafeln einräumen, das sich durch stärkere Mithilfe, wenn nicht völlige Ausführung eines anderen Malers erklärt [1]).

Woran aber festgehalten werden muß, ist, daß dieser bedeutende Altar sich stilistisch und zeitlich einzig und allein in das Oeuvre des Giovanni Bellini einreihen läßt. Es ist eine etwas jüngere Arbeit als die Triptychen aus der Carità und die Pietà des Dogenpalastes; er zeigt andererseits noch nicht den Formenadel der hl. Giustina, die erhabene Größe des Pesaro-Altars. Wir werden daher das Polyptychon in die Zeit zwischen 1472 und 1475 ansetzen dürfen.

Eine gewisse Bestätigung dieser zeitlichen Ansetzung finden wir in dem Umstand, daß die Predella, die von Lauro Padovano herrührt, sich stilistisch nicht von dessen anderer Predella aus der Carità unterscheidet; der Altar, zu dem diese gehört, wurde aber im Sommer 1471 geweiht, wie wir gesehen haben.

Es ist nicht ganz so wunderbar wie es scheinen mag, daß ein solches Hauptwerk so lange verkannt, so beharrlich seinem wirklichen Urheber vorenthalten worden ist. Teilt der Altar damit doch nur das Schicksal so bedeutender Bilder wie der hl. Giustina, die unbegreiflich lange dem Alvise Vivarini zugeschrieben wurde, der herrlichen Pietà der vatikanischen Galerie, die lange unter Montagnas Namen ging, wie der Berliner »Auferstehung«, die man sogar einem Bartolommeo Veneto gegeben hat, oder der Pietà, gleichfalls in Berlin, die noch Cavalcaselle mit den Vivarini in Verbindung brachte. Und wird nicht ein weiteres Frühwerk des Giovanni Bellini, seine vielleicht am großartigsten konzipierte Madonna, das jetzt in der Chiesetta des Dogenpalastes bewahrte Bild, bekannt als «Madonna dai begli occhi», seit neuerer

[1]) Ich will nicht unterlassen, hier einige Beobachtungen mitzuteilen, die mir Dr. von Hadeln aus Venedig sendet, der die einzelnen Tafeln des Altars in seiner Wiederzusammensetzung hat eingehend studieren können. »Die sechs Tafeln oben sind von anderer Hand als die Predella. Die drei Heiligen unten, die Pietà oben, der Verkündigungsengel — weniger die verunglückte Annunziata — sind stark bellinesk, ja ich möchte fast vermuten, im Atelier Bellinis nach Skizzen des Meisters von einem noch etwas ungewandten Schüler ausgeführt. Die Zeichnung ist stellenweis so mangelhaft, die Modellierung so hart, daß für die Ausführung Bellini sicher nicht in Betracht kommt. Ein Künstler von größerem Geschick und Erfahrung, von größerer Selbständigkeit hat die Predella ausgeführt oder, besser gesagt, geschaffen. Auch die Komposition wird von ihm herrühren. . . . Der Künstler der Predella ist schwerlich Venezianer. Für Verona sprechen etwas äußerlich die topographischen Motive der Arena und des Ponte vecchio. Rein stilistisch gehören die Bilder am ehesten nach Padua.« — Ich bemerke dazu, daß ich, allerdings nur gestützt auf das Studium der Photographien, doch in dem Altar weitgehende Originalarbeit des Giov. Bellini zu erkennen glaube. Dies gilt namentlich für den h. Vincenz, den Sebastian (die bestgeglückte Gestalt) und die Pietà.

Zeit dem Lazzaro Bastiani zugeschrieben [1]), womit dessen Künstlertum eine Leistung zugetraut wird, die weit jenseits von seiner Begabung liegt? Alle diese irrigen Zuschreibungen beweisen nur das eine, daß man über den Werken des reifen Giovanni Bellini den Stil seiner frühen Jahre vergessen hatte, die Eigenart des beginnenden Meisters nicht mehr zu fassen vermochte. Und dieser Prozeß hatte zeitig eingesetzt, wie eine Durchsicht der älteren venezianischen Autoren beweist.

Nun wollen wir uns aber doch hier erinnern, daß Sansovino, welcher der erste ist, der den Altar in San Giovanni e Paolo anführt, als dessen Autor Bellini nennt. Das hat man entweder nicht beachtet oder es als absurd verworfen. Woher aber hatte der Kompilator seine Angabe genommen?

In einem methodisch wertvollen Aufsatz hat Hadeln nachgewiesen, daß Sansovino das Manuskript des Marc'Antonio Michiel gekannt und ausgeschrieben hat [2]). Er weist darauf hin, daß manche wertvollen Angaben, die in der «Venetia descritta» enthalten sind, auf jenen Teil der Notizia zurückgehen müssen, der uns nicht erhalten ist. Leider hat er es unterlassen, die Stellen aufzuführen, die eine Rekonstruktion der verlorenen Partieen gestatten. Aber sie sind für den, der Michiels Diktion kennt, nicht schwer zu erkennen; in ihrer knappen, sachlichen Art heben sie sich deutlich aus Sansovinos Text heraus.

Der Kirche San Giovanni e Paolo hat Sansovino eine eingehende Beschreibung gewidmet. Er führt alle die Grabmonumente einzeln an und gibt die Inschriften wieder, wie dies seine Gepflogenheit ist. Am Schluß des langen Abschnittes folgen ein paar kurze Bemerkungen über die Bilder; und diese Bemerkungen tragen den deutlichen Stempel Michielschen Stils. Würden wir dies nicht sofort herausfühlen, so müßten einige Notizen, die darin enthalten sind, uns beweisen, daß Sansovino für diesen Passus eine besonders gut unterrichtete Quelle zu Gebote stand; denn er weiß hier sogar über Kunstwerke zu berichten, die zu seiner Zeit längst nicht mehr dort waren, er spricht über alte Meister, die ihn kaum interessiert haben können. So führt er einen Petrus Martyr von Jacobello del Fiore an, der durch Tizians berühmtes Bild ersetzt wurde, und erwähnt eine von Jacopo Bellini ausgemalte kleine Kapelle. Für die erste der beiden Angaben vermutet schon Hadeln [3]) Michielsche Provenienz; ich bin sicher, daß auch die zweite nur diesem Autor entnommen sein kann. Endlich entspricht die Art und Weise, wie die Kunstwerke aneinandergereiht werden, erst diejenige der linken, dann die auf der rechten Seite, jedenfalls nicht der Gewohnheit Sansovinos.

Damit erhält diese Nachricht über den S. Vincenz-Altar einen quellenmäßigen Wert. Denn Michiel stand der Epoche, in der jenes Werk entstanden

[1]) Diese unglückliche Attribution rührt von G. Ludwig her (Repertorium XXIII, 1900, S. 281 ff.). Mit der Madonna vergleiche man namentlich die Madonna der Galerie in Verona (mit dem schräg auf der Brüstung stehenden Kind); für das Kind ist der Vergleich mit dem Kind der unvollendeten Bildes in Cordenons aufschlußreich, das zuerst Gino Fogolari bekannt gemacht hat (Arte Cristiana A. II, 15. Mai 1914; Venturi, Arte italiana, p. 262, der das Bild viel zu zeitig ansetzt). Die besonders auffällige linke Hand des Kindes findet sich u. a. als rechte auf der Madonna der Brera (mit der griechischen Inschrift) wieder.

[2]) Jahrb. d. preuß. Kunstsammluugen XXXI, 1910, S. 149.

[3]) In seiner Ausgabe des Ridolfi, S. 34, Anm. 3.

war, noch nahe; er spricht über die Werke der Quattrocentisten doch noch wie ein jüngerer Zeitgenosse. Seine Nachrichten wurden zu einer Zeit gesammelt, als die Kunde über die Schöpfer der alten Altarbilder in den Kirchen noch lebendig war. Und da das, was er über den Maler des Altars weiß, mit dem Ergebnis der stilkritischen Untersuchung völlig übereinstimmt, so dürfen wir unbedenklich seine Angabe zu dem Rang einer gesicherten Tatsache erheben. Kein anderer als Giovanni Bellini ist der Schöpfer des Altars in San Giovanni e Paolo. Und für die Predella hat er sich des gleichen Gehilfen bedient wie bei dem Altar des Evangelisten Johannes in der Carità: des Lauro Padovano. Als Gehilfe des großen Meisters gewinnt dieser Anspruch auf einen kleinen Platz in der Geschichte der paduanisch-venezianischen Malerei; aber auch die anmutige Erzählerkunst, die er in diesen beiden Werken entfaltet, mag ihm unter den aufrichtigen Verehrern dieser Epoche einige Freunde erwerben.

# Vom Nachdruck im 15. Jahrhundert.

Von

Konrad Haebler (Berlin).

Der Nachdruck ist fast ebenso alt als der Buchdruck selbst. Schon die 36 zeilige Bibel ist, von wenigen Seiten am Anfang abgesehen, ein Nachdruck der 42 zeiligen, und fast alle die Schriften, die aus den ältesten Druckwerkstätten von Mainz, Bamberg, Eltville usw. hervorgegangen sind, haben es sich gefallen lassen müssen, daß sie von den später gekommenen Druckern immer und immer wieder nachgedruckt worden sind. Das ist auch nicht im mindesten verwunderlich, denn der Unterschied zwischen einer handschriftlichen und einer gedruckten Druckvorlage war jener Zeit überhaupt noch nicht aufgegangen. Der Buchdruck wollte zunächst gar nichts weiter, als auf rascherem und bequemerem Wege die Nachfrage nach geschriebenen Texten befriedigen. Lange Zeit noch bezeichnen die Drucker ihre Erzeugnisse als geschrieben, wenn auch nicht mit Griffel und Feder, sondern mit einer wunderbar kunstfertigen Art des Schreibens. Und es war nur natürlich, daß die neue Art der Vervielfältigung sich zunächst auf eine begrenzte Zahl von viel begehrten Texten beschränkte, wie sie vorher schon durch die Schreiberschulen in den Handel gebracht worden waren. Warum aber sollte man einen solchen Text immer wieder nach einer mühseliger zu erlangenden, vielleicht schlecht lesbaren, oft textlich wenig zuverlässigen Handschrift abdrucken, wenn man die Möglichkeit hatte, ihn nach einer gedruckten Vorlage zu setzen, die in der Gleichheit der Technik die Einteilung und Berechnung der Arbeit außerordentlich erleichterte und durch die Tatsache ihres vielfach verbreiteten Wortlautes allein schon eine gewisse Gewähr einer vertrauenswürdigen Textgestaltung darbot? In jenen ersten Jahrzehnten der Druckerkunst war der Nachdruck nicht nur nichts Anstößiges, sondern man kann kühnlich behaupten, daß er für jene Zeit die Regel, und der Druck nach dem Manuskripte eine, wenn auch allerdings keineswegs seltene Ausnahme darstellt. Wenn man die Bücher der Wiegendruckzeit einmal daraufhin untersuchen wollte, würde es sich höchst wahrscheinlich statistisch nachweisen lassen, daß mehr als die Hälfte von ihnen Nachdrucke sind.

Das Nachdrucken hatte so wenig etwas Unwürdiges an sich, daß es sogar in den Verträgen über die Herstellung neuer Druckwerke ausdrücklich vorausgesehen wurde. Anders wenigstens kann man es sich doch nicht erklären, wenn diejenigen, die für die Herstellung eines Buches in Pflicht genommen werden, es zur Bedingung machen, daß ihnen neben dem klingenden Lohne auch ein Exemplar des vollendeten Buches als ein Teil ihres Honorars zugebilligt werden soll. Das aber finden wir mehrfach.

Im Jahre 1473 taten sich eine Anzahl der Universität Bologna angehörige Persönlichkeiten zusammen, um auf ihre Kosten das dreibändige Repertorium juris des Petrus Brixiensis de Monte drucken zu lassen. Über diese Angelegenheit sind eine große Reihe von Sonderverträgen geschlossen worden, die von Sighinolfi [1]) und Brioli [2]) bekannt gegeben worden sind. Darunter befindet sich auch ein am 4. November 1473 abgeschlossenes Abkommen der Verleger mit Petronius Nicolai de Zonis (Zagnis), worin dieser sich verpflichtet, die Korrektur des Druckes zu übernehmen, und sich ausbedingt, daß er außer dem ansehnlichen Honorar von 120 duc. auch ein Exemplar des Druckes zu eigen erhalten soll. Ein ähnlicher Vertrag wird am 24. September 1474 mit Petrus Alfonsi de Lordegna und Franciscus Johannis de Huesca über die Korrektur des zweiten und dritten Bandes des Repertorium abgeschlossen, und darin erscheint abermals als ein Teil des ausbedungenen Honorares die Lieferung je eines Exemplares der zu korrigierenden Bände. Nun sind allerdings diese Korrektoren alle drei gebildete Juristen, bei denen vielleicht das sachliche Interesse und nicht nur der Wunsch, die Vorlage zu einem eventuellen Neudruck des Werkes zu besitzen, den Anlaß zu dieser Forderung gebildet haben mag. In anderen Fällen ist aber ein solcher Zweifel vollkommen ausgeschlossen.

Am 7. Dezember 1474 nimmt Franciscus de Puteo (Puteolanus) in Bologna den Petrus quondam Antonii Torelli in Pflicht, um durch ihn in Parma oder anderwärts eine Druckwerkstätte in Betrieb zu setzen. In dem Vertrage übernimmt Torelli die Verpflichtung, den ganzen technischen Teil des Druckens zu besorgen, während Puteo im wesentlichen für die Beschaffung der finanziellen Mittel einzustehen hat. Torelli ist also unverkennbar ein einfacher Drucker, und zwar vermutlich aus der Werkstätte des Bartolomei de Libri, denn dieser und sein Bruder Domenico treten unter den Zeugen des Vertragsabschlusses auf. Aber auch Torelli verlangt neben seinem baren Honorar ein Exemplar von jedem durch ihn hergestellten Drucke.

Eine ganz ähnliche Abmachung begegnet uns noch einmal in einer Urkunde, die viele Jahre später an einem weit entfernten Orte abgeschlossen worden ist. Der deutsche Kaufherr Hans Rix von Chur, der sich auch mit Verlagsgeschäften abgab, nahm in Valencia den Martin Pasquasi, einen Biskayer, in Dienst, damit er zu Venedig in der Werkstätte des Paganino de Paganinis die Druckerkunst erlernen und die Ausführung der von Rix in Auftrag gegebenen Drucke überwachen solle. Auch dieser angehende Drucker aber machte es sich aus, daß er neben freier Station und festem Gehalt ein Exemplar von jedem Drucke erhalten sollte, an dem er mitgearbeitet hatte [3]).

Besonders diese letzten beiden Verträge machen es unverkennbar, daß die Drucker, selbst solche, die sich noch gar nicht in selbständigen Stellungen befanden, vielfach bestrebt waren, sich eine Sammlung von Büchern anzulegen, gewiß nicht aus idealem Interesse an deren Inhalt, sondern doch

[1]) Franc. Puteolano e le origini della stampa in Bologna e in Parma. In: Bibliofilia XV S. 263 ff.

[2]) Contributo alla storia della stampa in Bologna. In: Atti e memorie della R. dep. di storia patria per le prov. di Romagna. III. Ser., vol. 17, S. 162 ff.

[3]) Serrano, Diccionario de las imprentas en Valencia. S. 457 f.

wohl sicher in der Absicht, sich damit einen Grundstock von Vorlagen zu sichern, die sie bei sich bietender Gelegenheit ohne weitere Mühe zur Herstellung neuer Ausgaben sich zunutze machen konnten. Das Erscheinen solcher Bedingungen in Druckerverträgen verschiedener Zeiten und Gegenden läßt jedenfalls darauf schließen, daß damals gewiß noch niemand an dem Nachdruck Anstoß nahm.

Das ist allerdings bald anders geworden. Wann und wo zum ersten Male ein Drucker den Versuch gemacht hat, seine Erzeugnisse gegen unberechtigte Nachahmung zu schützen, bedarf noch einer näheren Untersuchung. Tatsache ist, daß verschiedene Drucker schon in früher Zeit bestrebt gewesen sind, sich für den Ort oder den Bezirk, in dem sie sich niederließen, das ausschließliche Recht auf die Ausübung der schwarzen Kunst gewährleisten zu lassen. Von diesen Handwerksprivilegien ist aber das Buchprivileg, d. h. der gesetzliche Schutz einer bestimmten Textausgabe doch wesentlich verschieden. Bis jetzt hat nur Fulin [1]) aus archivalischen Quellen für Venedig zusammengestellt, was dort noch an Privilegien für den Buchdruck vorhanden ist. Das kann recht leicht auch den tatsächlichen Ursprung der Einrichtung erfassen, denn in dem Welthandelszentrum von Venedig hat auch der Buchhandel viele seiner technischen und organisatorischen Neuerungen zuerst in Anwendung gebracht und ausgebildet.

Das älteste, einem bestimmten Buchdrucker erteilte Privileg für den Druck eines bestimmten Buches, das Fulin verzeichnet, ist vom 17. August 1492, und betrifft des Leonardus Justinianus, de urbis Venetiae origine, das von Bernardinus Benalius mit dem Datum pridie Kalendas februarias 1492 — da Venedig mit dem Inkarnationsstil rechnet, ist darunter 1493 zu verstehen — veröffentlicht ist. Die Einrichtung mag damals doch wohl noch etwas ziemlich Neues gewesen sein, denn es werden nur noch zwei Privilegien aus diesem und ebenso nur drei aus dem nächsten Jahre angeführt. Dann aber steigt die Zahl mit Schwankungen; 1494 sind es deren 11, 1496 sogar 20, und wenn diese Maximalzahl bis 1500 nicht wieder erreicht wird, so liegt das nur daran, daß sich die Drucker oder Verleger anfangs für jedes einzelne Buch ein besonderes Privileg hatten erteilen lassen, dann aber bald dazu übergingen, stets gleich eine ganze Gruppe — bis zu 18 Stück! — auf einmal zur Privilegierung anzumelden.

Dieses Vorgehen der venezianischen Buchhändler hat Schule gemacht. Bald darauf begegnen wir auch in Frankreich und Spanien den ersten, durch ein Vertriebsprivileg geschützten Büchern, und auch in Deutschland reichen die ersten Spuren einer solchen Einrichtung noch bis in das 15. Jahrhundert zurück.

Freilich war der Schutz, den sie gewährte, nur ein recht mäßiger. Jeder Territorialherr konnte natürlich eine solche Bestimmung nur für das beschränkte Gebiet seiner Gerichtshoheit erlassen; und wenn auch die Privilegien vielfach nicht nur den Nachdruck im eigenen Lande, sondern auch den Vertrieb von anderwärts hergestellten Ausgaben verboten, so bedeutete das alles

[1]) Documenti per servire alla storia della tipografia Veneziana. In: Archivio Veneto Bd. 23, S. 84 ff.

doch nur einen sehr eng begrenzten Schutz zu einer Zeit, wo Italien allein schon in eine große Menge von kleinen Territorialherrschaften zerfiel, deren jede nur allzusehr geneigt war, die eigenen Untertanen, sei es auch auf Kosten der nächsten Nachbarn und Freunde, in ihren wirtschaftlichen Interessen zu fördern. Außerdem aber ließen sich meistens die Bestimmungen des Rechtsschutzes nur allzuleicht umgehen. Gar oft genügte schon eine kleine Veränderung im Titel oder in der Ausstattung, um dem Buche den Anschein einer neuen Bearbeitung zu geben, obwohl es sich im Grunde nur herzlich wenig von einem bloßen Nachdrucke unterschied.

Trotz alledem kann der Schutz des Privilegs nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein, sonst würden wir kaum auch schon im 15. Jahrhundert den ersten Spuren des böswilligen Nachdrucks begegnen. Als solchen aber müssen wir es doch wohl unbedingt ansehen, wenn ein Nachdrucker sein Erzeugnis mit der Druckunterschrift des Originals in die Welt hinausgehen ließ, also die eigene Vaterschaft verleugnete, um den Anschein zu erwecken, als handele es sich um Exemplare der Originalausgabe, die wohl ein buchhändlerischer Erfolg gewesen sein muß, sonst hätte sich der Nachdrucker schwerlich dazu entschlossen, von dem Buche eine neue Ausgabe zu veranstalten.

Mir sind allerdings bis jetzt nur wenige solche Fälle aus dem 15. Jahrhundert bekannt geworden. Diese sind aber durchaus bezeichnend und recht interessant. Angelus de Gambilionibus von Arezzo und Albertus de Gandino haben jeder eine juristische Abhandlung De maleficiis verfaßt, und diese beiden Traktate sind wiederholt gleichzeitig mit einem gemeinsamen Titelblatte von italienischen Druckern herausgegeben worden. Eine solche Ausgabe hat im Jahre 1494 auch Baptista de Tortis, der durch seine juristischen Textausgaben weitberühmte venetianische Buchdrucker, veranstaltet, von der der erste Teil am 24. April, der zweite am 22. Mai zum Abschluß gelangte. Tatsächlich gibt es aber nicht nur eine, sondern zwei drucktechnisch völlig von einander verschiedene Ausgaben, die nach den Unterschriften beide aus der Werkstatt des Baptista de Tortis an den angegebenen Tagen hervorgegangen sein wollen. Nach menschlichem Ermessen kann doch aber davon nur die eine echt sein, und bei der anderen muß es sich um einen Nachdruck handeln. Möglich wäre es natürlich immerhin, daß dieser Nachdruck nicht in betrügerischer Absicht mit der Unterschrift der auf dem Gebiete der Rechtswissenschaft berühmten Firma des Baptista de Tortis versehen worden ist. Wir kennen aus der Zeit der Wiegendrucke unterschiedliche Fälle, in denen ein Nachdruck mit solcher achtloser Hast hergestellt worden ist, daß man es versäumt hat, die Angaben, die nur für die Originalausgabe berechtigt waren, auszuscheiden oder in der Weise abzuändern, wie es für den Neudruck erforderlich gewesen wäre. Das bekannteste Beispiel dafür ist das Confessionale des Bartholomaeus de Chaimis, dem Christoph Valdarfer, als er im Jahre 1474 in Mailand eine Ausgabe veranstaltete, eine längere Nachschrift in Versen beigab, in der er sich als Drucker des Buches bekannte. Diese Verse finden sich mit Valdarfers Namen in einer ganzen Reihe von Ausgaben wieder, vielfach ohne weitere Zusätze, oft aber auch in Drucken, in denen sich der wirkliche Hersteller ausdrücklich nennt, ohne sich des Widerspruchs mit den metrischen Angaben bewußt zu werden, ein sicheres Zeichen dafür, daß es sich in diesen Fällen

nicht um ein böswilliges Konkurrenzmanöver, sondern nur um gedankenlose Fahrlässigkeit handelt.

Es wird aber schwer, das letztere auch dann anzunehmen, wenn ein Drucker in ein und demselben Werke zweimal die ganz ausführlichen Ursprungsangaben einer fremden Werkstätte stehen läßt, doppelt schwer, wenn man in Betracht zieht, daß es sich um eine Firma handelt, deren juristische Ausgaben Weltruf genossen, während der Nachdrucker — in diesem Falle ist es Paganinus de Paganinis gewesen — zwar gleichfalls einem angesehenen Buchdruckgeschäfte vorstand, auf dem Gebiete der juristischen Literatur aber keineswegs hervorragend tätig gewesen war. Trotz alledem wird man in diesem Falle vielleicht die mildere Erklärung für die auffallende Tatsache nicht unbedingt von der Hand weisen dürfen.

Es scheint nämlich, als ob die Tatsache der unrichtigen Unterschrift schon in alter Zeit entdeckt und daraufhin wenigstens in einem Teile der Auflage die unrichtige Angabe getilgt worden sei. Die Göttinger Universitätsbibliothek besitzt ein Exemplar des Paganinischen Nachdruckes, in welchem die Schlußschrift vom 22. Mai 1494 durch Bedecken mit schwarzer Farbe unleserlich gemacht worden ist. Da es erwiesenermaßen auch Exemplare von dem Drucke gibt, in denen die unrichtigen Angaben in voller Unberührtheit dastehen, so kann es sich dabei nur um eine Maßregel handeln, die erst dann zur Anwendung gelangt ist, nachdem bereits ein Teil der Auflage durch Verkauf in andere Hände gelangt war. Schließlich ist es wohl auch nicht ausgeschlossen, daß die Tilgung in dem Göttinger Exemplare nur eine Eigentümlichkeit dieses wäre und also vielleicht nicht von dem Drucker selbst, sondern von einem früheren Besitzer herrühren könnte, dem zufällig der wahre Tatbestand bekannt geworden wäre. Sehr wahrscheinlich ist mir dies aber nicht, vielmehr hat es mir den Eindruck gemacht, als sei der mit großer Genauigkeit angebrachte schwarze Überdruck auf mechanischem Wege in der Druckerpresse hergestellt worden. Da nun, soviel wir bisher wissen, von einem Prozesse zwischen Baptista de Tortis und Paganino de Paganinis wegen unberechtigten Nachdruckes nichts verlautet, so liegt immerhin noch die Möglichkeit vor, daß die falschen Druckangaben wirklich nur aus Fahrlässigkeit stehen geblieben sind, und als das Versehen, wenn auch sehr spät, entdeckt wurde, freiwillige Remedur von seiten der nachdruckenden Firma geleistet worden ist. Ich muß aber gestehen, daß diese mildere Erklärung nur wenig Wahrscheinlichkeit besitzt; viel näher liegt es unbedingt, daß es sich hier um einen Fall von bewußter Irreführung des kaufenden Publikums gehandelt hat, und daß die Tilgung der falschen Angaben in dem Reste der Auflage infolge eines rechtlichen Erkenntnisses erfolgt ist, von dem nur zufällig die Quellen uns bis jetzt noch nichts verraten haben.

Nicht minder gravierend liegen die Verhältnisse in einigen anderen Fällen, die dadurch noch besonders schwer wiegen, daß sie alle aus ein und derselben Werkstätte hervorgegangen sind.

Im Jahre 1477 hatte Sixtus Riessinger in Neapel auf die Anregung des Perloisius Rizius die Abhandlung des Andreas de Isernia: Lectura super feudis gedruckt und gemeinsam mit Francesco del Tuppo dem Giovanni Battista degli Bentivogli gewidmet. Der Druck trägt eine ausführliche Unterschrift, nach der er in Neapel im goldenen Zeitalter unter der Regierung König Ferdinands von

Sixtus Riessinger am 5. Februar 1477 vollendet worden ist. Es ist ein stattlicher Foliant von 216 Blatt, in zwei Spalten gesetzt, deren jede 58 Zeilen aufweist. Von diesem Drucke gibt es ebenfalls eine zweite Ausgabe, die ganz dieselbe Unterschrift trägt, sich also ebenfalls für einen Druck des Sixtus Riessinger aus dem Jahre 1477 ausgibt. Allerdings unterscheidet sie sich insofern von der echten Riessingerschen Ausgabe, daß sie das Vorwort des Perloisius Rizius am Anfang und die Widmung an Bentivoglio am Ende wegläßt. Um so auffallender muß es aber darum wirken, daß sie die Druckangaben von 1477 beibehalten hat. Entstanden ist sie jedenfalls sehr wesentlich später; der Text ist darin auf 160 Blatt zusammengedrängt dadurch, daß der Drucker in jeder Spalte 73 Zeilen untergebracht hat, so daß der Neudruck an Vornehmheit zweifellos hinter seiner Vorlage zurückbleibt. Es ist fast unbegreiflich, inwiefern der Drucker glauben konnte, daß es seinem Werke zur Empfehlung dienen könne, wenn er es fast um ein Jahrzehnt — wie wir aus typographischen Gründen annehmen müssen — zurückdatierte. Es ist nur damit zu erklären, daß das Werk gerade in dieser neapolitanischen Ausgabe besonders geschätzt und diese deshalb noch immer von dem kaufenden Publikum begehrt wurde. In Wirklichkeit ist dieser zweite Druck hervorgegangen aus der Werkstätte des Ulrich Scinzenzeller in Mailand und gehört jedenfalls erst der Zeit an, als dieser sich von seinem Partner Leonhard Pachel im Jahre 1487 getrennt hatte und nun jeder von den beiden für eigene Rechnung weiterdruckte, wobei sie sich alle beide mehr durch die Menge dessen, was sie an den Markt brachten, als durch die inneren Vorzüge ihrer Erzeugnisse auszeichneten. Besonders aus Scinzenzellers Druckerei sind zahlreiche Drucke hervorgegangen, die die unverkennbaren Merkmale großer Flüchtigkeit an sich tragen. Kommt es doch gelegentlich sogar in einem seiner Drucke vor, daß er die Schlußschrift seiner Vorlage mit abdruckt, trotzdem aber ihr dann eine neue Unterschrift mit vollen Druckangaben folgen läßt.

Unter solchen Umständen läge es an sich wohl nahe, in den Druckangaben des Scinzenzellerschen Isernia eine bloße Flüchtigkeit zu sehen, trotz der bei der Zurechtmachung der Vorlage durch die Weglassung der Dedikationen bewiesenen Sorgfalt. Es kommt aber noch ein zweites Moment hinzu, welches dagegen spricht, daß die falschen Angaben auf einem Versehen beruhen. Der Fall wiederholt sich nämlich ein zweites Mal ganz unter denselben verdächtigen Umständen.

Unter den Wanderdruckern, die zwischen den Städten Oberitaliens hin- und herziehend ihre Kunst ausgeübt haben, ist wohl kein anderer so wenig seßhaft gewesen, wie Henricus de Colonia, dem wir alle paar Jahre teils allein, teils in vorübergehender Gesellschaft mit anderen Druckern immer wieder an anderen Orten begegnen. Trotzdem mögen seine Ausgaben einen guten Ruf genossen haben, denn er hat nach und nach einen großen Teil der minder umfänglichen juristischen Abhandlungen, die zur Zeit in besonderem Ansehen standen, herausgebracht. Von ihm gibt es eine Ausgabe der Erläuterungen des Franciscus de Accoltis zum ersten Teile des Infortiatum, die zwar 142 Blatt zu 2 Spalten mit 58 Zeilen umfaßt, die aber am Ende des ersten Teiles, de soluto matrimonio, auf Blatt 41 eine Schlußschrift trägt, nach

welcher der Druck in Siena von Henricus de Colonia am 15. Juli 1486 zum Abschluß gebracht worden ist.

Auch zu diesem Drucke, allerdings nur zu diesem ersten Teile, gibt es einen Paralleldruck, der genau dieselben Angaben über seine Herstellung macht, im übrigen aber vollkommen von ihm verschieden ist. Er umfaßt nur 28 Blatt mit 73 Zeilen in der Spalte, und die Untersuchung seiner drucktechnischen Eigentümlichkeiten ergibt, daß auch er aus der Werkstatt des Ulrich Scinzenzeller hervorgegangen ist. Er ist dem Isernia nicht nur mit seinen 73 Zeilen in der Spalte ähnlich, sondern er ist auch mit denselben beiden Schriftarten gedruckt, wie jener. Er wird deshalb, so dürfen wir annehmen, annähernd zu derselben Zeit entstanden sein wie der Isernia, und so gelangen wir zu der Erkenntnis, daß es in der Druckertätigkeit des Ulrich Scinzenzeller eine Zeit gegeben hat, in welcher er mehrfach fremde Druckerzeugnisse — und jedenfalls solche, die sich einer größeren Nachfrage bei dem kaufenden Publikum erfreuten — nicht nur überhaupt nachdruckte, sondern in der Weise nachdruckte, daß er seine Erzeugnisse für Exemplare der begehrten fremden Ausgaben gelten ließ.

Daß dies aus bloßer Nachlässigkeit geschehen sein könnte, ist doch wohl so gut wie ausgeschlossen, besonders bei einer Druckerei, die sich durch massenhaften Nachdruck landläufiger Werke auch sonst auszeichnet. Wir können nämlich nachweisen, daß die Firma Pachel und Scinzenzeller — die Trennung vom Jahre 1487 hat sich anscheinend mehr auf den Verlag als auf den Buchdruck erstreckt, denn beide Drucker benutzen nicht nur die alten Schriften weiter, sondern auch neue Typen, die erst nach dem Jahre der Trennung auftauchen, werden bald von dem einen, bald von dem andern gebraucht — lange Jahre hindurch ihre Druckerzeugnisse unter falscher Flagge hat segeln lassen. Im Jahre 1488 ist eine Ausgabe von Baldus de Ubaldis: Super prima parte Digesti Veteris herausgekommen, die statt der Unterschrift ein längeres Nachwort des Druckers trägt, worin er das Buch den Käufern angelegentlich empfiehlt. Dieses Nachwort ist vom 17. November 1488 datiert; es beginnt aber mit den Worten: Venetiis expletum est commentum domini Baldi de Perusio sublimi ingenio ementum super primo Digesti veteris libro. Darnach mußte man es unbedingt für einen venetianischen Druck halten; es ist aber Scinzenzellersche Arbeit aus Mailand. Und daß die Angabe »Venetiis expletum« wirklich beabsichtigt, einen Venetianer Ursprung vorzutäuschen, ergibt sich daraus, daß ein vom 1. Februar 1489 datierter Druck von Johannes de Imola: Super tertio libro decretalium, der in gleicher Ausstattung in Mailand hergestellt ist, sich direkt: impressus Venetiis nennt. In weit umfänglicherem Maße wiederholt sich derselbe Vorgang ein paar Jahre später. In den Jahren 1494 und 1495 sind aus der Mailänder Werkstätte eine ganze Reihe juristischer Drucke hervorgegangen, die sämtlich als Druckort Venedig bezeichnen. Es sind dies des Alexander de Tartagnis Kommentare zum Digestum Vetus vom 1. März und 1. Mai 1494 mit den Apostillae vom 20. März 1495; zum Digestum Novum vom 18. November und 12. Dezember 1494, und Apostillae dazu vom 30. Mai und 2. Juni 1495; zu den beiden ersten Büchern des Codex vom 15. September 1494 und Apostillae vom 17. April und 5. Mai 1495. Alle diese Bände geben, ohne einen Drucker zu

nennen, Venedig als Druckort an, obwohl ihr Druckmaterial — die Ausstattung ist bei allen ganz die gleiche — keinen Zweifel darüber zuläßt, daß sie von Pachel oder Scinzenzeller gedruckt sein müssen. Um Nachdrucke venetianischer Ausgaben handelt es sich allerdings, so weit die Unterschriften in Betracht kommen — textlich sind es natürlich solche — nicht, wenigstens ist von keiner dieser Ausgaben ein Paralleldruck in echten venetianischen Typen zum Vorschein gekommen. Offenbar aber ist in allen diesen Fällen der Druckort »Venedig« nur fingiert, und zweifellos doch nur deshalb, um die Mailänder Erzeugnisse als Werke der renommierten venetianischen Firmen erscheinen zu lassen.

Wir sehen also, daß die Mailänder Firma Pachel und Scinzenzeller in recht umfänglicher Weise darauf ausgegangen ist, das kaufende Publikum zu täuschen und sich widerrechtlich das Ansehen der anerkannten venetianischen Firmen zunutze zu machen. Es ist deshalb nicht gut möglich, in irgend einem einzelnen Falle zu ihren Gunsten eine bona fides anzunehmen. Damit ergibt sich aber, daß selbst die denkbar schlimmste Form des Nachdruckes, diejenige, in der es sich um den betrügerischen Mißbrauch fremder Rechte handelt, bereits bei den Druckern des 15. Jahrhunderts ihre Vorgänger gehabt hat.

# Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri.

Von

CHRISTIAN HUELSEN (Heidelberg).

»In Rom ist doch die hohe Schule für alle Welt« — dies Wort Goethes hat wohl selten so volle Geltung gehabt, wie in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Der päpstliche Hof, dessen Macht und Reichtum seit Paul III. in bedeutendem und stetigen Anstiege war, zog hervorragende Männer aus allen Ländern Europas zu einflußreichen und hoch dotierten Stellungen heran; im Kardinalskollegium fehlte es nicht an freigebigen und erleuchteten Gönnern der Wissenschaften und Künste; Baumeister, Bildhauer und Maler, nicht nur aus Italien, sondern auch von jenseits der Alpen, fanden überreichlich zu tun, um den Riesenbau von St. Peter der Vollendung zuzuführen, um die Paläste der Großen zu schmücken und um die Spuren des verheerenden Sacco di Roma, der Erstürmung und Plünderung im Jahre 1527, zu verwischen. Groß ist die Zahl der Männer, die so auf Lebenszeit oder auf lange Jahre die ewige Stadt zu ihrem Wohnsitze wählten; und dazu kamen die unendlichen Scharen derjenigen, welchen nur ein kurzer Aufenthalt in den Mauern Roms vergönnt war: Gläubige, die es zu den heiligen Stätten zog, Künstler, welche die Meisterwerke Raffaels und Michelangelos studieren wollten, Philologen und Altertumsfreunde, die mit heißem Bemühen nach den Resten antiker Kunst in römischen Palästen und Gärten, oder nach literarischen Schätzen in der vatikanischen und anderen Bibliotheken suchten.

Wohl die meisten von diesen Romfahrern hatten natürlich den Wunsch, von den Denkmälern der Kunst und des Altertums, die sie bewundernd schauten, auch sichtbare Andenken in die Heimat zu bringen. Wer Stift und Zeichenfeder zu führen verstand, war gut daran: die zahlreichen Skizzenbücher italienischer und nordischer Künstler des sechzehnten Jahrhunderts geben Zeugnis von der Hingebung und dem Fleiße, mit dem man sich von der Stadt, der Landschaft, den Kunstschätzen bildliche Erinnerungen zu fixieren suchte. Aber sehr viel größer war die Zahl derjenigen, welche dergleichen *ricordi* sich selbst zu schaffen nicht imstande waren.

Für solche Besucher nun bildet sich in jener Zeit ein Kunstzweig — man könnte ihn auch Industriezweig nennen — aus, der in seinen Anfängen bereits in die frühen Jahrzehnte des Cinquecento hineinreicht, und der für die Entwickelung der graphischen Künste im allgemeinen von sehr bedeutendem Einflusse geworden ist. Im 15. Jahrhundert hatten die Kupferstecher Italiens ihre Aufgabe vor allem darin gesucht, selbständige Kompositionen zu schaffen, oder die Handzeichnungen berühmter Meister wiederzugeben: nun führte die Nachfrage nach Reproduktionen vielbewunderter Bauwerke, Skulpturen und

Gemälde zur Schaffung zahlreicher Blätter, die in erster Linie das inhaltliche Interesse zu befriedigen bestimmt waren. Kein geringerer als Raffael war es, der diesen Kunst- und Geschäftszweig in Rom zuerst organisierte. Er veranlaßte, wie Vasari berichtet [1]), in seinen letzten Lebensjahren seinen Schüler Marcantonio Raimondi, der bereits zahlreiche Stiche nach Zeichnungen des Meisters ausgeführt und damit gute Geschäfte gemacht hatte, im Verein mit seinem Faktotum Tommaso Baviera, den Stich, Druck und Verkauf von Blättern nach seinen Werken im großen zu betreiben. Die Blätter, mit den Initialen des Malers R. S. und dem Zeichen des Stechers M. F. versehen, fanden vortrefflichen Absatz; bald gesellten sich andere Künstler, namentlich der Venezianer Agostino de' Musi und der Ravennate Marco Dente zu der Werkstatt Marc Antons, und neben den Schöpfungen Raffaels begann man, die Meisterwerke antiker Plastik, den Laokoon, den Apoll vom Belvedere und zahlreiche andere Statuen und Reliefs durch den Stich den Künstlern und Altertumsfreunden zugänglich zu machen.

Der Sacco di Roma 1527, durch den Marcantonio den größten Teil seiner Habe verlor und zum Verlassen der Stadt gezwungen wurde, machte, wie es scheint, diesem blühenden Handel zunächst ein Ende. Aber die Platten, welche Marcanton und seine Genossen geschaffen hatten, waren großenteils der Zerstörung entgangen, und mit ihnen wurde im folgenden Jahrzehnt das Geschäft wieder aufgenommen, doch nun nicht mehr von den Künstlern, sondern von den Buchhändlern Roms.

Im Rione di Parione, dem Viertel der Kopisten, Drucker und Buchhändler, bestanden schon vor dem Sacco die Buchläden der Brüder Tramezzino aus Venedig und des Mailänders Antonio Salamanca [2]). Ob diese bereits zuzeiten Marcantons auch den Handel mit Kupferstichen betrieben haben, ist einstweilen nicht auszumachen: häufiger erscheint auf Stichen der Name Salamancas erst seit 1538 [3]), der der Tramezzino seit den vierziger Jahren.

[1]) Vita di Marcantonio, vol. V, p. 411, ed. Milanesi (nach Erwähnung der zahlreichen Stiche nach Raffaels Zeichnungen *le quali opere acquistarono a Marcantonio tanta fama, ch' erano molto più stimate le cose sue pel buon disegno che le fiaminghe, e ne facevano i mercanti buonissimo guadagno*): *Aveva Raffaele tenuto molt' anni a macinar colori un garzone chiamate il Baviera, e perchè sapea pur qualche cosa, ordinò che Marcantonio intagliasse e il Baviera attendesse a stampare, per così finire tutte le storie sue, vendendole ed in grosso ed a minuto a chiunche ne volesse: e così messo mano all' opera, stamparono una infinità di cose che gli furono di grandissimo guadagno; e tutte le carte furono da Marcantonio segnate con questi segni: per lo nome di Raffaello Sanzio da Urbino R. S., e per quello di Marcantonio M. F.* — Vgl. L. Ozzòla, Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII, 1910, p. 400 bis 402; H. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons, Leipzig 1881.

[2]) Das von Gnoli, Archivio della Società romana di storia patria, XVII, 1884 p. 375—520, veröffentlichte Censimento della città di Roma aus dem Anfange des Jahres 1527 führt (p. 466) *Michael Tramesino libraro* und *Francesco Tramesino libraro* auf, von denen der erste allein, der zweite mit zwei Personen zusammen wohnt. Ebenda (p. 460) erscheint *el Mo. de Salamanca libraro* mit einem Hausstande von neun Personen, ebenso vielen wie der Florentiner Buchhändler Jacobo Junta. Salamancas Bottega lag am Campo di Fiore (s. das unten zu erwähnende Dokument von 1563), die Tramezzini scheinen ihr Geschäftslokal in der Nähe der Anima gehabt zu haben.

[3]) Ozzòla, p. 402, erwähnt eine Magdalena Jacopo Francos mit der Adresse *I. F.* 1530. *Ant Sal. exc.* Aber es ist nicht gesagt, daß sich die Jahreszahl auf die Publikation durch Salamanca bezieht; es bliebe eine auffallende Lücke zwischen 1530 und 1537, wo Salamanca zuerst sicher als Verleger erscheint.

Salamanca und Tramezzino sind die einzigen Buchläden, welche der treffliche Georg Fabricius von Chemnitz, der Rom im Jahre 1538 besuchte, erwähnt, ohne jedoch des Kupferstichhandels zu gedenken [1]). Bald nachher tat sich ein dritter Kunstverleger in Rom auf, Tommaso Barlacchi, der nicht als Buchhändler, sondern als ausübender Künstler begonnen hat [2]).

Auch dieser neue römische Kunsthandel nahm bald einen bedeutenden Aufschwung: Vasari hat darüber, allerdings weder mit voller Sachkenntnis noch mit Wohlwollen berichtet. Nach seiner Darstellung hätten »Antonio Lanferri *(sic)* und Tommaso Barlacchi viele junge Leute in Sold genommen und von ihnen Werke Michelangelos, Grottesken, Architekturdetails und viele andere Dinge in Kupfer stechen lassen, aber so elend und falsch, daß es den Bolognesen Sebastiano Serlio erbarmt hätte und er infolgedessen seine zwei Libri d' architettura mit Holzschnitten und Kupferstichen ans Licht gegeben habe« [3]). Wollte man Vasaris Darstellung vollen Glauben schenken, so müßten sowohl Barlacchi wie Lafreri bereits um die Mitte der dreißiger Jahre eine ausgiebige Verlagstätigkeit entfaltet haben: denn Serlios libro terzo (delle antichità) und quarto (regole generali d' architettura sopra le cinque maniere degli edifizj) sind zuerst in Venedig 1537 und 1540 erschienen. Aber was wir über die Anfänge der Tätigkeit Lafreris aus seinen eigenen Werken ermitteln können, widerspricht jenem Zeitansatze durchaus, und wir werden vielmehr annehmen, daß Vasari an dieser Stelle oberflächlich gearbeitet und geurteilt hat. Ist doch nicht einmal der Name Lafreris richtig wiedergegeben; irrig ist auch die Angabe, daß Serlio seine Zeichnungen teilweise in Kupferstich herausgegeben habe; endlich brauchen architektonische Blätter, wie die bei Salamanca 1538 erschienene Ansicht der Porta Maggiore (unten S. 147 n. 24) oder die in gleichem Jahre publizierten Ansichten des Pantheons und des

---

[1]) Die Roma des Fabricius ist zwar zuerst 1550 in Basel gedruckt, aber daß sein Besuch in Rom in das Jahr 1538 fällt, ergibt sich aus der Widmung seiner Itinera an Philipp und Anton v. Werther. In der epistola nuncupatoria. p. 9, spricht er davon, daß *Marlianus aliquoties apud Salamancam et Tramezinum nostram sententiam audire visus est perhumaniter.*

[2]) Als Kupferstecher nennt ihn Vasari in der Vita di Marcantonio (p. 418 *storie per le logge di Palazzo, le quali sono state poi rintagliate da Tommaso Barlacchi*). Eines der Blätter mit Grotesken aus den Loggien ist bezeichnet *Thom. Barlach. faciebat* 1542. S. Bartsch, XV, p. 363, n. 473.

[3]) Vita di Marcantonio, vol. V, p. 430 f. ed. Milanesi: *Sono poi da altri state intagliate molte cose cavate da Michelangelo a requisizione d'Antonio Lanferri, che ha tenuto stampatori per simile esercizio, i quali hanno mandato fuori libri con pesci d' ogni sorte* (folgt ein Verzeichnis von Stichen) *ed altre storie e disegni stati intagliati e mandati fuori tanto malamente, che io giudico ben fatto tacere i nomi di detti intagliatori e stampatori. Ma non debbo già tacere il detto Antonio Lanferri e Tommaso Barlacchi, perchè costoro ed altri hanno tenuto molti giovani a intagliare stampe con i veri disegni di mano di tanti maestri, cheè bene tacergli, per non essere lungo, essendo stati in questa maniera mandati fuori, non che altre, grottesche, tempj antichi, cornici, base, capitegli e molte altre cose simili con tutte le misure: là dove vedendo ridurre ogni cosa in pessima maniera, Sebastiano Serlio Bolognese architettore mosso da pietà ha intagliato in legno ed in rame dua libri d' architettura, dove sono fra l' altre cose trenta porte rustiche e venti delicate* (gemeint sind libro IV. f. VI—XV usw.), *il qual libro è intitolato al Re Arrigo di Francia.* — Über die zum Teil bei Salamanca erschienenen Ornamentstiche von Jacques Prévost, Agostino Veneziano und dem Meister G. A. mit dem Fußangel, auf welche Vasaris Kritik vielleicht mit abzielt, s. Lanciani, storia degli scavi, II, p. 54.

Kolosseums in größtem Formate (u. S. 143 n. 6 und 145 n. 18) den Vergleich mit den Holzschnitten in Serlios Büchern wahrlich nicht zu scheuen.

Der junge Burgunder, welcher in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Führung auf dem Gebiete des Kunstverlages und Kupferstichhandels in Rom übernehmen sollte, Antoine Lafrère aus Orgelet bei Besançon, ist keinesfalls vor 1540 in jenen römischen Kreis getreten [1]). Wann er geboren, wo er seine Vorbildung genossen, aus welchen Gründen er seine Heimat verlassen hat, um nach Italien zu gehen, darüber ist bisher nichts Sicheres bekannt [2]). Viele ältere Autoren geben an, daß er selbst als Kupferstecher tätig gewesen sei, und in einem notariellen Akt vom 23. Dezember 1580 wird er in der Tat *incisor et stampator in urbe* genannt. Aber dies Dokument ist drei Jahre nach seinem Tode aufgesetzt; in einem unmittelbar nach seinem Ableben abgefaßten (vom 28. November 1577) heißt er *dum vixit, impressor in urbe* — er selbst bezeichnet sich immer nur mit seiner Heimat als Burgundus oder Bisuntinus, ohne nähere Angabe des Berufes. Da er aber auf keinem der zahlreichen Blätter, die seinen Namen tragen, als Stecher, sondern immer nur als Drucker *(Ant. Lafrerius excudebat)* oder als Besitzer der Platten *(Ant. Lafrerii formis)* erscheint, so wird man seine Tätigkeit als ausübender Künstler nicht für bezeugt halten können [3]).

Die ersten Zeugnisse für seine Tätigkeit in Rom geben drei Stiche welche sämtlich im Jahre 1544 publiziert sind: das Opfer und der Tod Abels (nach Raffaels Loggien; Bartsch XV, p. 42 n. 4) die Geburt des Adonis (nach einem unbekannten Florentiner; Bartsch XV, p. 42 n. 12) und eine Ansicht der Trajanssäule mit modernen Gebäuden im Hintergrunde (u. S. 148 n. 30). Alle drei sind stattliche Folioblätter und weisen bereits deutlich auf die Richtungen, nach denen er seinen Verlag auszubilden gedachte: Reproduktionen von Gegenständen aus der heiligen Geschichte, aus der klassischen Mythologie und nach den Altertümern Roms. Dazu kam dann bald noch ein umfangreicher Verlag von Landkarten und Stadtplänen.

---

[1]) Für die im folgenden angeführten Daten ist grundlegend die ausgezeichnete Darstellung von P. Ehrle in seiner Vorrede zur »Pianta del Dupérac« (Rom 1908), p. 11 f. In dem später erschienenen weitläuftigen Aufsatze von F. Roland: *Un Franc-Comtois éditeur et marchand d' estampes à Rome au XVI siècle* (*Mémoires de la société d' émulation du Doubs*, sér. VII, vol. 5, Besançon 1911, p. 320—378) findet man wenig Brauchbares, namentlich nicht, was man vom Lokalforscher erwartet, urkundliche Nachrichten über Antonio und seine Familie.

[2]) Wenn Roland a. a. O. als Geburtsjahr Antonios 1512 angibt, so scheint er das aus Milanesis Anmerkungen zum Vasari entnommen zu haben; in der Grabschrift, auf die er sich beruft (Forcella Iscrizioni delle chiese ecc. III, 26, 64; Ehrle, p. 19), steht nichts davon. — Worauf die Angabe des Besançoner Bibliothekars Charles Weiß (Biographie universelle, vol. XXIII, 1819, p. 143) beruht, Antonio sei »mit seinem Oheim Claude Duchet« nach Rom gegangen, ist gleichfalls unbekannt, die Existenz eines älteren Claude Duchet sehr problematisch. S. u. S. 133 A. 1.

[3]) Vgl. darüber die Ausführungen von Ehrle a. a. O. p. 7, 8. Wie vorsichtig man übrigens mit der Verwendung derartiger Angaben auf den Stichen sein muß, zeigt das Blatt mit der Ansicht der Tiberhäfen (u. S. 147, Nr. 25), auf dem der Verleger sagt: *a Michaele Tramezino ex tabulis aeneis in quibus eam incidit excusae*, während in der unteren Ecke des Blattes der Stecher selbst sich nennt: *Julius de Musis Venet(us) in aes incidit MDLIII.* Tramezzinos *incidit* bedeutet also offenbar nur »er hat stechen lassen«. Ähnlich ist es bei dem von Bos gestochenen, von Salamanca edierten »Pyrrhus« (u. S. 35 n. 67).

Für die Anfänge von Lafreris Tätigkeit ist noch ein anderes bezeichnend: das Blatt mit der Trajanssäule ist ein Nachstich nach einer kurz vorher in Salamancas Verlage erschienenen gleichen Darstellung. Und wenn wir die zwischen 1544 und 1553 von Lafreri veröffentlichten Stiche nach römischen Monumenten durchmustern, so ergibt sich, daß eine große Anzahl einfach nach Blättern aus Salamancas Verlage nachgestochen sind. Mit Jahreszahlen bezeichnet sind die folgenden, zu denen die Salamancaschen Originale stets mehrere Jahre vorausliegen:

1546 die Rossebändiger vom Quirinal . . . . . . . . . . (u. S. 153 n. 53),
1547 der Bogen des Severus . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 145 n. 13),
1547 die Pyramide des Cestius . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 150 n. 39),
1548 der Bogen des Titus . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 144 n. 12),
1548 die Statue Marc Aurels (Beatrizet) . . . . . . . . . (u. S. 152 n. 48),
1549 das Pantheon, Vorderansicht. . . . . . . . . . . . . (u. S. 143 n. 5),
1549 die Fassade des Palazzo Farnese . . . . . . . . . . (u. S. 162 n. 102),
1549 Porta Maggiore . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 147 n. 24),
1550 die drei Säulen des Castortempels . . . . . . . . . (u. S. 144 n. 8),
1550 der sogenannte Commodus im Belvedere . . . . . . (u. S. 154 n. 58),
1550 Marforio . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 157 n. 70),
1550 Pasquino . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 157 n. 71),
1550 das Portal von S. Cosma e Damiano . . . . . . . . (u. S. 143 n. 7),
1553 das Pantheon, Durchschnitt . . . . . . . . . . . . . (u. S. 143 n. 6),
1553 Aristoteles . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 167 n. 140).

Ohne Datum, aber auch aus Lafreris frühen Jahren sind weiter die folgenden Nachstiche nach Salamancaschen Blättern:

der Obelisk von S. Peter mit Gebäuden (vor 1550) . . . . (u. S. 149 n. 32),
der Bogen des Constantin . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 145 n. 15),
das Colosseum . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 145 n. 18),
die Antoninssäule und ein Obelisk . . . . . . . . . . . . (u. S. 148 n. 31),
die drei Grazien nach antikem Relief. . . . . . . . . . . (u. S. 156 n. 69).

Haben wir es hier mit berechtigtem Nachdrucke oder widerrechtlicher Benutzung zu tun? Der Begriff des geistigen Eigentumes und des Verlagsrechtes war in Italien im 16. Jahrhundert schon ziemlich weit ausgebildet. Sowohl die Kurie wie der Senat von Venedig haben Druckprivilegien, gewöhnlich auf die Dauer von zehn Jahren, in Menge ausgegeben. Bei einzelnen der oben angeführten Blätter können wir feststellen, daß zwischen Salamancas und Lafreris Publikationen zehn oder mehr Jahre liegen: Salamancas Stich von Porta Maggiore und der Durchschnitt des Pantheons sind im Jahre 1538, die Ansicht der drei Säulen 1540 erschienen, so daß das Privileg, wenn Salamanca sich ein solches hatte geben lassen, bereits abgelaufen war. Dagegen liegen zwischen Salamancas und Lafreris Stich des Pasquino nur acht, zwischen den beiden Blättern mit der Cestiuspyramide nur ein Jahr. Zu beantworten würde die Frage nur auf Grund urkundlichen Materials sein, welches bis jetzt nicht vorliegt.

Lafreris Blätter fanden, wie Vasari ausdrücklich bezeugt, großes Gefallen beim Publikum: es trug wohl dazu bei, daß er von Anfang an auf eine

gewisse Gleichförmigkeit in Format und Ausführung gesehen hat, welche die Zusammenstellung inhaltlich verwandter Serien erleichterte. So hat er Salamancas vortreffliche, aber übergroße Ansicht des Kolosseums (von Domenico Giuntalodi, s. u. S. 145 n. 18) und des Pantheons von 1538 auf ein immer noch stattliches, aber bequemeres Format reduziert. Aber was wichtiger ist, Lafreri vermehrte auch seinen Verlag an archäologisch-topographischen Blättern durch zahlreiche Stiche nach Zeichnungen, die er neu anfertigen ließ. Von dem persönlichen Interesse, das er für diese Arbeit hatte, gibt eine Bemerkung des Pariser Epigraphikers Jean Matel (Johannes Matalius Metellus) Kunde, der bei einer Abschrift des sogenannten Sepolcro di Nerone angibt: »Antonio Lafreri, zusammen mit einem flandrischen Maler, und Pierre Varondel und ich haben dies nach dem Steine selbst abgeschrieben und gezeichnet, im März 1548«[1]. Der in Lafreris Verlage erschienene Stich trägt die Jahreszahl 1551, aber keinen Künstlernamen. Selbständige, auf Rom bezügliche Blätter aus Lafreris ersten zehn Jahren sind die folgenden:

| | | |
|---|---|---|
| 1546 | das Septizonium | (u. S. 151 n. 40), |
| 1549 | das Grab der Caecilia Metella | (u. S. 150 n. 38), |
| 1549 | der Palazzo Raffaels | (u. S. 163 n. 104), |
| 1549 | der Palazzo Stati | (u. S. 163 n. 105), |
| 1549 | die Roma Victrix Cesi | (u. S. 158 n. 72), |
| 1549 | das Ikarios-Relief Farnese | (u. S. 152 n. 46), |
| 1550 | der Obelisk von S. Peter, allein | (u. S. 149 n. 32), |
| 1550 | die Rossebändiger, Rückansicht | (u. S. 153 n. 54), |
| 1551 | Grab des M. Antonius Antius Lupus | (u. S. 151 n. 41), |
| 1551 | Grab des Vibius Marianus | (u. S. 151 n. 42), |
| 1551 | Inschrift des Pompeius Asper (Beatrizet?) | (u. S. 151 n. 44), |
| 1552 | die kapitolinische Wölfinr | (u. S. 152 n. 47), |
| 1552 | der sogenannte Hermaphrodit Farnese | (u. S. 154 n. 56), |
| 1552 | der Apoll vom Belvedere | (u. S. 154 n. 57), |
| 1553 | der Herkuleskoloß des Ammanati | (u. S. 160 n. 88), |
| 1553 | der Sarkophag der Constantia | (u. S. 151 n. 43), |
| 1553 | Opferrelief (solitaurilia) | (u. S. 153 n. 52), |
| 1553 | Relief vom Constantinsbogen (Beatrizet) | (u. S. 145 n. 16). |

Gegenüber dieser ausgedehnten Tätigkeit Lafreris ist es, wie Ehrle p. 13 mit Recht hervorhebt, auffallend, daß Salamanca zwar zwischen 1540 und 1549 gleichfalls eine stattliche Reihe von Stichen publiziert hat, daß aber dann von 1550 bis 1553 eine Pause eintritt; wir kennen aus diesen vier Jahren nicht einen einzigen datierten Stich aus seinem Verlage. Es scheint also, daß Salamanca in jenem zehnjährigen Konkurrenzkampfe allmählich gegenüber seinem rührigen jüngeren Konkurrenten stark an Terrain verloren hat[2]. Das mag ihn dazu bewogen haben, am 20. Dezember 1553 mit

[1]) Metellus cod. Vatic. 6039 f. 245: *Antonius Lafrerius una cum pictore quodam Flandro et Varondello, descripsimus ex ipso saxo et depinximus* 1548 *Martio.* Vgl. CIL. VI, 1636.

[2]) Oder ist Salamanca in seinen späteren Jahren neben seinem Verlage durch andere Geschäfte in Anspruch genommen gewesen? Bemerkenswert ist, daß er in dem Verzeichnis der Congregazione dei Virtuosi al Pantheon unter dem 9. Mai 1549 aufgeführt wird als

Lafreri einen Vertrag behufs gemeinsamen Betriebes von Druck und Kunstverlag abzuschließen. Wir kennen einige der wesentlichsten Sätze aus diesem Vertrage, dessen Original verloren scheint, aus dem gleich zu erwähnenden Dokumente vom 28. September 1563. Danach fuhr u. a. jeder der beiden Kontrahenten fort, die bei ihm erscheinenden Platten nur mit seinem Namen zu bezeichnen, aber jeder sollte dem anderen von Abzügen mitteilen, soviel dieser bedürfe.

Auch in der neuen Gesellschaft war Lafreri, wie es scheint, die treibende Kraft. Während wir von Salamanca aus dem Jahrzehnt in dem dieselbe bestanden hat ,nur drei neue Blätter kennen [1]), hat Lafreri in dem gleichen Zeitraum elf auf Rom bezügliche datierte und noch manche undatierte Blätter herausgegeben. Die datierten sind

| | | |
|---|---|---|
| 1555 | der Meleager Fusconi . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 155 n. 63), |
| 1557 | Plan des modernen Rom von F. Paciotto . . . . . | (u. S. 142 n. 3), |
| 1560 | das Amphitheatrum Castrense . . . . . . . . . . . | (u. S. 146 n. 20), |
| 1560 | das Amphitheater von Verona . . . . . . . . . . . | (u. S. 146 n. 22), |
| 1560 | Relief, Triumph des Marc Aurel . . . . . . . . . | (u. S. 152 n. 49), |
| 1560 | der Oceanus Fabi. . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 155 n. 62), |
| 1560 | Palazzo Farnese, Hof . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 162 n.103), |
| 1561 | Intercolumniorum folia ap. card. Valle . . . . . . | (u. S. 167 n.142), |
| 1561 | das Gerüst für die Wölbung von S. Peter . . . . . | (u. S. 162 n. 97), |
| 1562 | der farnesische Herkules. . . . . . . . . . . . . | (u. S. 153 n. 55). |

Was die undatierten betrifft, so muß die Ansicht des Kolosseums im modernen Zustande (u. S. 25 n. 19) älter sein als 1558, da der Nachstich des „Maître au nom de Jésus-Christ" diese Jahreszahl trägt. Älter als 1559 sind ferner die folgenden in dem ersten Erlanger Exemplar (s. S. 128) enthaltenen Blätter:

| | |
|---|---|
| der Bogen des Constantin . . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 145 n. 15), |
| der Laocoon ohne Nische . . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 154 n. 59), |
| Kolossalfigur des Tiber . . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 155 n. 60). |

Unter den Stechern, welche in dieser Zeit für Lafreri und Salamanca arbeiten, tritt besonders der Lothringer Nicolas Beatrizet hervor; auch der Flame Jacob Bos ist für sie tätig. Vielleicht hat auch der junge Pariser Künstler Etienne Dupérac, der seit 1559 in Rom war, bereits in dieser Periode mit Lafreri Beziehungen angeknüpft.

Noch ehe die für das Kompagniegeschäft vorgesehene Frist von zwölf Jahren abgelaufen war, starb Antonio Salamanca im Herbst 1562. An seine Stelle trat zunächst sein Sohn Francesco, der jedoch wenig tüchtig gewesen zu sein scheint. Schon nach einem Jahre löste Lafreri den Vertrag mit ihm auf. Wie das im Staatsarchiv zu Rom erhaltene Protokoll [2]) besagt, erhielt

*Maestro Antonio Salamanca banchiere* (Orbaan, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1914, p. 23).

[1]) Es sind: das Grabmal Julius II. (u. S. 163, Nr. 107) von 1554; der Ares (sog. Pyrrhus) Massimi (u. S. 156, Nr. 67) von 1562 und eine Karte der Schweiz von 1555 (Castellani opere moderne di geografia, p. 241).

[2]) Das Protokoll vom 28. September 1563 ist nach den Akten des Notars Guillaume de Mongeneux (Notari Capitolini, vol. 1147, f. 37—39 v.), abgedruckt bei Ehrle, p. 35—37; das Zusatzprotokoll aus dem gleichen Bande f. 63, 64 bei Ehrle, p. 37, 38.

jeder der beiden Kontrahenten die Stiche und Platten, welche er für die gemeinsame Unternehmung zur Disposition gestellt hatte, zurück. In einem Zusatzprotokoll vom 11. Oktober desselben Jahres wird u. a. festgesetzt, daß Lafreri für die nächsten zehn Jahre das Recht haben solle, von Salamancas Platten zum Verkaufe soviel Abzüge zu beziehen, als er bedürfe; der Preis für das Hundert Blätter in Realfolio wird auf drei Scudi festgesetzt [1]).

Daß Lafreri in seiner Bottega auch Blätter verkaufte, die nicht seine eigene Adresse trugen, wird also hier urkundlich festgestellt; es ist das von Wichtigkeit für die Beurteilung der beiden großen Serienwerke, welche in Lafreris späteren Jahren einen bedeutenden Teil seiner Verlagstätigkeit ausmachen, des geographischen Atlas und des Speculum Romanae Magnificentiae. Beide Werke sind allmählich aus Zusammenstellung von Einzelblättern erwachsen; um möglichste Vollständigkeit zu erreichen, hat Lafreri außer den Blättern seines eigenen Verlages auch viele hineingenommen, die bei anderen Verlegern, römischen und venezianischen, erschienen waren [2]). Zu keinem von beiden Werken hat Lafreri einen Text oder ein Inhaltsverzeichnis drucken lassen, die Tafeln sind in beiden nie numeriert. So läßt sich die Frage, welche Blätter zu einem vollständigen Exemplare dieser Werke gehörten, und welche die Reihenfolge war, in der sie der Verleger zu geben beabsichtigte, zunächst nur mit Hilfe von Exemplaren feststellen, welche ganz oder größtenteils noch in ihrem alten Bestande sind; was sich auf diesem Wege ermitteln läßt, erfährt dann durch ein unten zu besprechendes Dokument Bestätigung.

Das älteste mir bekannte Exemplar des Speculum Romanae Magnificentiae -- freilich nur ein Ansatz zu dem späteren großen Werke — findet sich in der Universitätsbibliothek zu Erlangen. Auf dem mit Blindpressungen geschmückten Einbande steht die Jahreszahl 1559; es enthält nur 23 Blätter, meist auf antike Gebäude bezüglich. — Zwischen 1560 und 1570, sind zusammengestellt das Exemplar in der Landesbibliothek zu Darmstadt, eines im Kupferstichkabinett zu Dresden (B. 772, 3), zwei in der Staatsbibliothek zu München (Arch. 85 und 86); etwas später, zwischen 1570 und 1573, das in der Dresdener Bibliothek (Antiq. Rom. 116), das zweite Destailleursche im Kupferstichkabinett zu Berlin und das eine der Landesbibliothek zu Karlsruhe (Kupfer B. 60). Das letzte, 111 Tafeln enthaltend, scheint von einem süddeutschen oder schweizer Besucher Roms zusammengestellt zu sein, welcher das Bedürfnis gefühlt hat, dem stattlichen Bande auch einen Titel und ein Inhaltsverzeichnis zu geben. So eröffnet denn den Band

[1]) A. a. O. p. 38: *quod in eventum, in quam ipse dominus Antonius egeret designis stampatis divisis et quae pervenerint ad ipsum dominum Franciscum, ad finem et effectum . . . vendendi . . ., idem dominus Franciscus teneatur . . . eidem domino Antonio . . . durante tempore decennii a die stipulationis huiusmodi contractus . . . consignare ac vendere . . . tot folia realia bene et recte stampata totiens quotiens eidem domino Antonio opus fuerit.*

[2]) So sind unter den Karten zahlreiche mit den Adressen des Ferrante Bertelli, Gian Francesco Camoscio, Vincenzo Luchini, Michele Tramezzino, Bolognino Zalterio. Vgl. C. Castellani, Catalogo ragionato della opere geografiche a stampa nel Collegio Romano, Rom 1876; Nordenskiöld, Fascimile-Atlas (1880); W. Ruge, Älteres kartographisches Material in deutschen Bibliotheken (Nachrichten der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, 1904, 1906, 1911 Heft I).

folgendes, mit einer schönen nichtitalienischen Type ganz in Majuskeln gedruckte Blatt: *Roma / antiqua et nova / sive / memorabilium et selectiorum antiquitatum / Romanarum tam veterum quam recentiora monumenta / quae / Romae imprimis et per totam fere Italiam hinc inde / sparsa videntur / Inventore Michaele Angelo Bonorato (sic) / et sculptore Anthonio Lafrerio / ab anno CIↃ IↃXLVI ad annum usque CIↃIↃLXVIII.* Es ist, wie man sieht, mehr ein Zeugnis des Interesses als der Sachkunde des alten Besitzers, der nicht einmal den Familiennamen des divino Michelangelo richtig herausgebracht hat: auch das auf zwei weiteren Folioblättern sauber gedruckte Inhaltsverzeichnis weist viele Sonderbarkeiten auf. Lafreri trägt für jenes Karlsruher Unikum keine Verantwortung.

Was die Stiche mit fremden Adressen betrifft, welche Lafreri in den fünfziger und sechziger Jahren seiner Sammlung einverleibt hat, so ist der älteste darunter das »Templum Fortunae Virilis«, welches Beatrizet gestochen, Barlacchi 1550 ediert hatte (s. u. S. 144 n. 10). Es folgt die angeblich antike Venus, welche bei Ferrante Bertelli in Venedig 1561 erschienen war (u. S. 155 n. 64) und die damit zusammengehörige »Dea Florida« (u. S. 156 n. 65); sodann die Außenseite des Chores von S. Peter, welche Vincenzo Lucchini 1564 publiziert hat (S. 161 n. 96). Nur auf dem Stiche der »Venus« ist Bertellis Adresse radiert; auf den übrigen hat Lafreri die fremde Adresse stehen lassen, wie denn überhaupt die Fälle, wo Lafreri seinen Namen auf ein früher mit anderer Adresse publiziertes Blatt gesetzt hat, äußerst selten sind [1]).

Eine eigentümliche Stellung nimmt Lafreri zu einer Reihe von Stichen ein, welche 1552/53 bei Tramezzino [2]) nach Zeichnungen des Pirro Ligorio erschienen sind: Porto di Claudio e Traiano (u. S. 147 n. 25), Circus Maximus (u. S. 149 n. 33), Circus Flaminius (u. S. 149 n. 34) Castrum Praetorium (u. S. 150 n. 35), Vivario di Marco Varrone (u. S. 150 n. 36), Terme Diocleziane (u. S. 150 n. 37). Für diese hatten sich Autor und Verleger durch päpstliche und venetianische Privilegien geschützt [3]), und Lafreri hat deshalb anfänglich für seine Serie der antiken Monumente Roms Abdrücke der Tramezzinoschen Originalstiche verschaffen müssen. Später hat er statt dessen Nachstiche, die ein Venetianer Konkurrent der Tramezzino, Bolognino Zaltieri,

[1]) Ein sicherer Fall dieser Art betrifft den schönen Romplan des Hugo Pinardus (1555). Von diesem sind Exemplare mit Lafreris Adresse ziemlich häufig; von dem ersten Zustande mit der Beischrift EX TYPIS / ET DILIGENTIA / ANT. SALAMANCAE kenne ich nur das Exemplar in dem früher Barberinischen, jetzt vatikanischen Speculum f. 7, 8 (Ehrle, Pianta del Dupérac, p. 28; in meinem Saggio di bibliografia delle piante di Roma, p. 45, n. 17, nachzutragen). Nicht dahin gehört aber der von Ehrle, p. 14, A. 4 angeführte Stich der Antoninssäule und des Obelisken: hier ist Lafreris Platte von Salamancas verschieden.

[2]) Ob die Tramezzino nach 1540 ihr Geschäft ganz nach Venedig verlegt, oder ob sie in Rom noch eine Zweigniederlassung unterhalten haben, kann ich nicht angeben: Ligorios Paradossi z. B. tragen auf dem Titel die Angabe: *In Venetia per Michele Tramezino MDLIII.*

[3]) In dem Venetianer Privileg vom 19. Dezember 1552 (abgedruckt vor den Paradossi Ligorios f. 2 v.) heißt es: *che sia concesso al fidel nostro Michiel Tramezzino, ch' alcun altro che lui . . . non possa stampare, ne far stampare ne stampate vendere . . . per spacio d' anni vinti prossimi le carte, ovvero disegni di Roma antica, di Roma moderna, del Circo Massimo, del Circo Flaminio, dell' Italia, del Castro Pretorio disegnate da M. Pyrrho Ligori, pittore Napolitano.*

in den Handel brachte, eingereiht [1]), endlich, kurz vor seinem Tode (1575) wenigstens von einem der Blätter, der Ansicht von Portus, eine neue Platte mit seiner eigenen Adresse stechen lassen.

Weiter hat Lafreri in dieser Zeit eine Anzahl von Blättern nach römischen Monumenten in den Handel gebracht, welche von Künstlern herrühren, die auch sonst für ihn gearbeitet haben und diese Blätter zunächst im Selbstverlag ausgegeben hatten; es sind:

von Enea Vico die Genealogiae XII Caesarum, 1553 (u. S. 160 n. 87);
von Nic. Beatrizet die Amazonenschlacht, 1559 (u. S. 153 n. 50); die Ansicht des Castel S. Angelo (u. S. 160 n. 89);
von Etienne Dupérac das Kapitol nach Michelangelo (u. S. 160 n. 91) 1569; die Peterskirche nach Michelangelo (u. S. 161 n. 93, 94, 95), vor 1570.

Von älteren Stichen hat Lafreri in seine Serie der römischen Monumente aufgenommen den des Marco Dente nach dem Relief von S. Vitale in Ravenna (u. S. 158 n. 73), die »Baccanali« von Giulio Bonasone und dem Meister mit dem Würfel (u. S. 158 n. 74, 75, 76), die Land- und Seeschlachten des letzteren (u. S. 159 n. 78, 79, 80). Ohne Adresse und Stechernamen endlich sind: der Gallienusbogen (S. 145 n. 14), die Naumachia (S. 147 n. 26), die Reliefs mit Opfergeräten und Schiffsteilen aus S. Lorenzo (S. 153 n. 51), die Reliefs des Puteals mit tanzenden Satyrn und Bacchantinnen (S. 158 n. 77) und die Ansicht des Kapitolsplatzes (S. 160 n. 90).

Aber ebenso wie früher ist Lafreri auch in dem auf die Auflösung des Kontraktes mit Salamanca folgenden Jahrzehnt eifrig bemüht gewesen, die Serie seiner archäologischen Abbildungen durch Originalarbeiten zu bereichern. Wir kennen aus dieser Zeit folgende mit Datum bezeichneten Blätter:

| | | |
|---|---|---|
| 1564 | das Mithrasrelief Zeno . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 156 n. 66), |
| 1564 | der Janus quadrifrons . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 143 n. 4), |
| 1565 | der Tempel des Antoninus . . . . . . . . . . . . | (u. S. 144 n. 9), |
| 1565 | das Turnier im Belvedere, Ansicht . . . . . . | (u. S. 162 n. 99, 100), |
| 1565 | das Turnier im Belvedere, Plan . . . . . . . . . . | (u. S. 162 n. 101), |
| 1566 | Porta San Lorenzo. . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 147 n. 23), |
| 1567 | Statue eines kleinen Fischers . . . . . . . . . . | (u. S. 156 n. 68), |
| 1573 | Restaurierter Plan des antiken Roms von E. Dupérac | (u. S. 142 n. 1). |

Für den Zeitansatz der undatierten Blätter mit Lafreris Adresse ist der Bestand der Exemplare aus seinen mittleren und letzten Jahren grundlegend. Die vor 1570 zusammengestellten in Darmstadt, Dresden und München (s. o. S. 128) enthalten folgende zu dieser Kategorie gehörige Blätter:

| | |
|---|---|
| das lateranische Baptisterium . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 144 n. 11), |
| das Kolosseum, restauriert . . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 146 n. 19), |

[1]) Aus Zaltieris Verlage führt Ehrle p. 59 A. 3 ein Werk an: *Illustrium virorum iureconsultorum effigies liber II ex museo Mantuae Bonavidii. Appresso Bolognino Zaltierio, Venetiis 1570* (der erste Teil war 1556 bei Lafreri erschienen). Einen gestochenen Buchtitel (*Il discorso universale della sacra legge canonica di F. Antonio Pagani Venetiano. In Venetia appresso Bolognino Zaltieri MDLXX*) erwähnt Bartsch, Peintre-graveur, XV, p. 423, n. 19.

die Trofei di Mario (zwei Blätter) . . . . . . . . . . (u. S. 147, 148 n. 27, 28),
die Colonna Santa aus S. Peter . . . . . . . . . . . . . (u. S. 148 n. 29),
die Trajanssäule, Durchschnitt . . . . . . . . . . . . . (u. S. 148 n. 30),
Antoninssäule und Obelisk . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 148 n. 31),
das Calendarium Maffeianum . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 151 n. 45),
Kolossalfigur des Nil . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 155 n. 61),
die Cameen . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 159 n. 84—86),
die „Mostra della giostra" . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 162 n. 100).
der Palazzo Alberini . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 163 n. 106).

In dem ersten Karlsruher Exemplar, dem Dresdener Antiq. Rom. 116 und dem zweiten Destailleurschen, welche zwischen 1570 und 1573 zusammengebracht sind, kommen hinzu:

die drei Grazien . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 156 n. 69),
die päpstliche Segensspendung . . . . . . . . . . . . . (u. S. 161 n. 92),
der Empfang des Großherzogs von Toscana (1570) . . . . (u. S. 162 u. 98),
der Palazzo Alberini . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 162 n. 100).

Endlich ist die Ansicht der „Naumachie", die in keinem von diesen sieben Exemplaren, wohl aber sehr häufig in späteren findet, vor 1573 hergestellt. Dies ergibt sich aus einem Dokumente, welches gleichfalls P. Ehrle der Vergessenheit entrissen hat, dem Kataloge, in welchem Lafreri seinen gesamten Verlag an Karten und Stichen nach sachlichen Rubriken geordnet aufzählt. Von diesem Kataloge ist nur ein einziges Exemplar, in der Biblioteca Marucelliana in Florenz, bekannt [1]); er ist undatiert und Ehrle setzt seine Publikation vermutungsweise »*poco dopo il* 1572« an; ich glaube, man kann sie mit ziemlicher Sicherheit auf die erste Hälfte des Jahres 1573 fixieren [2]).

Die Serie von 107 Blättern, welche auf diese Weise im Laufe einer dreißigjährigen Tätigkeit zustande gekommen war, verzeichnet der Katalog von 1573 unter der Überschrift: «*Antichità di Roma tanto di fabriche ed edificii, quanto di statue et altre cose, aggiuntevi gli edificii moderni più celebri*» (Ehrle p. 55, 56). Viele Kunden Lafreris werden sich mit einer Auswahl begnügt haben, wobei denn der Käufer je nach seiner Geschmacksrichtung die antiken Ruinen, die Statuen oder die Bauten Michelangelos bevorzugen mochte. Nicht wenige

[1]) Daß Lafreri schon einmal, im Jahre 1571, einen Katalog seiner Stiche habe drucken lassen, gibt der Besançoner Bibliothekar Ch. Weiß in seinem Artikel über Lafreri in der Bibliographie universelle (tom. 23, Paris 1819, p. 145) an. Aber die Existenz desselben ist mehr als problematisch: ein Exemplar davon hat niemand gesehen, und Lafreri selbst spricht in der Vorrede zu dem in der Marucelliana erhaltenen so, als ob es sich bei seiner Publikation um etwas ganz Neues, nicht um die verbesserte Auflage eines früher erschienenen, handele. S. Ehrle, p. 14.

[2]) Im Kataloge aufgeführt ist der kleine archäologische Romplan des Étienne Dupérac, der das Datum 1573 trägt, nicht aber der große, am 1. April 1574 publizierte. Ferner fehlt im Kataloge der Stich der Belagerung von La Rochelle (*Il vero sito della Rocella hora occupata da heretici et ribelli di sua Maestà Christianissima della quale sono assediati*; Collijn Katalog Samling De la Gardie, p. 24, n. 74). Die Belagerung begann im Dezember 1572 und endigte im Juni 1573: der Stich kann also nicht vor den ersten Monaten des Jahres 1573 ausgeführt, wird aber schwerlich später als Herbst desselben Jahres publiziert sein, da sonst eine Bemerkung über die Einnahme durch die Truppen des Königs kaum fehlen würde.

aber haben auch die ganze Serie erworben und die Reihenfolge der Blätter entspricht, wo die Exemplare noch in ihrem alten Bestande erhalten sind, der des Kataloges. Da mag denn öfters der Wunsch laut geworden sein, zu dem prächtigen Kupferwerke auch einen Titel zu besitzen. Erst nach Ausgabe des Verlagskataloges, also zwischen 1573 und 1577, hat sich Lafreri entschlossen, diesem Wunsche nachzukommen: Étienne Dupérac entwarf ein reich verziertes Frontispiz in Folio, welchem eingeschrieben ist[1]): *Speculum Romanae magnificentiae, omnia fere quaecunque in urbe monumenta extant, parte iuxta antiquam, parte iuxta hodiernam formam accuratiss(ime) delineata repraesentans. Accesserunt non paucae tum antiquarum tum modernarum rerum Urbis figurae nusquam antehac aeditae.* Darunter zwei Distichen:

*Roma tenet propriis monumenta sepulta ruinis*
*Plurima, quae profert hic rediviva liber.*
*Hunc igitur lector scrutare benigne, docebit*
*Urbis maiestas pristina quanta fuit.*

und am unteren Rande die Adresse *Antonius Lafreri exc. Romae*. Von nun an haben die bei Lafreri und seinen Nachfolgern bis in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts gekauften Exemplare meist diesen Titel an der Spitze[2]).

Lafreri hat die Herausgabe seines Kataloges nur um vier Jahre überlebt; auch in diesen letzten Lebensjahren hat er weitere Blätter archäologischen und topographischen Inhaltes stechen lassen, die sich in den nach 1573 zusammengestellten Exemplaren des Speculum meist bei den betreffenden Gruppen — antike Bauten, Statuen, moderne Denkmäler — eingereiht finden. Außer Étienne Dupérac ist in diesen Jahren der Niederländer Cornelius Cort für ihn tätig gewesen, dem eine Anzahl ausgezeichneter Stiche nach antiken Statuen verdankt werden. Datiert sind:

| | | |
|---|---|---|
| 1574 | der sogenannte Atreus Farnese (von Corn. Cort) . . | (u. S. 164 n. 111), |
| 1575 | das Mausoleum Augusti (von E. Dupérac) . . . . . . | (u. S. 163 n. 108), |
| 1575 | Columna rostrata und Meta sudans . . . . . . . . | (u. S. 163 n. 109), |
| 1575 | La fontana della Sibilla Albunea a Tivoli . . . . . | (u. S. 164 n. 114). |
| 1575 | Le sette chiese di Roma . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 164 n. 115), |

Auch die restaurierte Ansicht der Tiberinsel von Étienne Dupérac (u. S. 163 n. 110) muß aus diesen letzten Jahren Lafreris stammen.

Da, wie erwähnt, kein Inhaltsverzeichnis die zum Speculum gehörigen Blätter fixierte, so hat schon damals mancher Käufer auch aus anderen Abteilungen von Lafreris Verlag, die sich inhaltlich gut einreihen ließen, seiner Sammlung beigefügt. Besonders häufig sind so verwendet die Porträts des Aristoteles und des Livius (im Katalog unter *effigie diverse*; Ehrle p. 58 n. 559, 560, s. u. S. 167 n. 140, 141), nicht minder das schöne Friesstück mit

[1]) Man vergleiche den Titel zum geographischen Atlas (reproduziert bei Nordenskiöld, Titel), ferner die nicht publizierten Entwürfe, die Dupérac für seine »Livres des Antiquités« gezeichnet hat (Guiffrey et Marcel, dessins du Louvre, vol. V, 1910, n. 3833, 3846, 3873).

[2]) Die Platte ist offenbar an Claude Duchet gekommen, doch hat weder er noch seine Erben die Adresse verändert. (Im Teilungsinventar von 1581 ist sie vielleicht aufgeführt als *»un precipe* [sic] *di libro, in foglio«;* Ehrle, p. 45, n. 216.)

Akanthusranken aus der Sammlung Valle, welches auffallenderweise im Kataloge überhaupt nicht erscheint, obwohl es das Datum 1561 trägt (u. S. 167 n. 142). In vielen Exemplaren findet man neben den Dupéracschen Blättern nach Michelangelos Peterskirche die älteren Salamancaschen Ansichten und Durchschnitte nach Sangallos Entwürfen (u. S. 168 n. 144, 145, 146). Endlich sind nicht selten außer den drei Stadtplänen, welche der Katalog am Anfange der Speculum-Serie stellt, andere Pläne des modernen oder antiken Roms beigefügt. Aber man wird diese »Beiblätter« von dem eigentlichen Bestande des Speculums zu scheiden haben.

Am 20. Juli 1577 starb Antonio Lafreri, ohne direkte Erben und ohne ein Testament zu hinterlassen. Der einzige Seitenverwandte, welcher sich in Rom befand, Étienne Duchet, Enkel einer Schwester Antonios, stand, wie es scheint, noch in jugendlichem Alter. Ihm wurde am 23. Juli 1577 die umfangreiche und wertvolle Erbschaft provisorisch ausgefolgt: bald jedoch meldete sich ein zweiter Erbe, Claude Duchet [1]), Neffe Antonios und Oheim des jungen Étienne; auch des letzteren Vater, François Duchet, Claudes jüngerer (?) Bruder, scheint Ansprüche geltend gemacht zu haben. Es kam zunächst, am 28. November, zu einem Vergleiche, kraft dessen Claude an Stelle seines jungen Neffen die Verwaltung der Erbschaftsmasse und die Führung der Geschäfte übernahm, vorbehaltlich der Teilung des gesamten Nachlasses unter die Erbberechtigten. Die Teilung war umständlich und ging langsam vor sich: erst am 23. Dezember 1580 war der bestellte Sachverständige, der Kupferstecher Mario Kartaro, soweit, je ein Drittel der zur Erbschaft gehörigen Stiche, Kupferplatten, Bücher und Mobilien an Étienne und Claude Duchet auszufolgen. Das letzte Drittel blieb strittig, doch wurde wenige Wochen später, am 26. Januar 1581, wiederum ein Drittel dieses Restes, also ein Neuntel der ganzen Erbschaft, zu gleichen Teilen an Étienne und Claude Duchet überwiesen. Nur von diesem Neuntel hat sich ein Inventar erhalten, welches uns wichtige Einblicke in Lafreris Besitz und Verlagstätigkeit gestattet; um so mehr ist es zu bedauern, daß nicht nur die in einem Dokumente von 1580 erwähnten Verzeichnisse von zwei Dritteln der Erbschaft, sondern auch das Gesamtinventar des Lafrerischen Nachlasses, welches sich noch vor wenigen Jahren im römischen Notariatsarchive befand, verschwunden sind [2]).

[1]) Es gibt zwei Stiche mit dem Namen Claude Duchet und der Jahreszahl 1570: eine Ansicht von Konstantinopel, vielleicht nach Iacopo Franco? (British Museum, Catalogue of printed maps I, 889; Collijn Samling de la Gardie, p. 60, n. 168; ein Neudruck davon *Gio. Orlando formis* Romae 1602: Collection Lallemant de Betz, n. 7528) und eine Karte der Peloponnes ohne Stechernamen (Nordenskiöld, Facsimile-Atlas p. 120 n. 78; Castellani opere geografiche nel Collegio Romano, p. 247, n. 101). Ist Claude schon gleichzeitig mit seinem Oheim im römischen Kunsthandel tätig gewesen, oder handelt es sich um einen gleichnamigen älteren Verwandten?

[2]) Das Inventar vom 26. Januar 1581 ist aus den Akten des Notars Marcantonio Bruti im Archivio di Stato in Rom (Notari della Camera Apostolica protoc. n. 1151, f. 187—194 abgedruckt bei Ehrle, p. 43—46). Das Gesamtinventar Lafreris befand sich, wie Ehrle p. 15 angibt, im römischen Notariatsarchiv unter den Akten des Notars Antonio Mazziotti, vol. 35, f. 370—399. Die beiden anderen Inventare sind erwähnt in den bei Ehrle, p. 42, abgedruckten Quittungen des Claude und Étienne Duchet über die ihnen im Dezember 1580 zugefallenen Teile des Nachlasses (Rom, Archivio di Stato Not. Giacomo Gherardi, prot. 3580, f. 1350, 1351).

Auch was aus den letzten zwei Neunteln der Masse geworden ist, welche durch die Teilung vom Januar 1581 nicht berührt waren und sich damals in Lafreris Hause unter Verschluß befanden, ist nicht überliefert: wahrscheinlich hat schließlich jeder der beiden Duchets eine Hälfte der Erbschaft erhalten.

Der junge Étienne Duchet behielt Wohnung im Hause Lafreri und Ehrle (p. 19) nimmt an, daß er mit seinem Oheim Claude zusammen gearbeitet habe. Aber Étiennes Name findet sich niemals auf einem Stiche, und die Kupferplatten, welche ihm aus der Erbschaft seines Großoheims zugefallen waren, hat er zum erheblichen Teile schleunigst an einen Konkurrenten der Firma Lafreri-Duchet, den Buchhändler Paolo Graziani, abgegeben. Dieser, als Paulus Gratianus Romanus bereits als Zeuge in einer Urkunde vom 11. August 1576 genannt (Ehrle, Pianta del Dupérac, p. 40), hat hauptsächlich anfangs der achtziger Jahre gearbeitet: am häufigsten ist auf den bei ihm erschienenen Stichen das Datum 1582, eben des Jahres, in dem er die Lafrerischen Platten von Étienne Duchet erworben hat. Platten aus dem Speculum mit der Bezeichnung *a Paulo Gratiano quaesita* (oder *Pauli Gratiani formis)* 1582[1]) sind:

die Trajanssäule . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 148 n. 30),
die Antoninssäule . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 148 n. 31),
der Circus Maximus (Tramezzino 1553) . . . . . . . . . . (u. S. 149 n. 33);
primorum XII Caesarum genealogiae von E. Vico . . . . (u. S. 160 n. 87),
die Tiberinsel . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (u. S. 163 n. 110),
der Brunnenhof in Villa Giulia. . . . . . . . . . . . . (u. S. 169 n. 166).

Sonst finde ich nur noch 1583 (auf der restaurierten Ansicht der Agrippathermen von Brambilla). Seine Tätigkeit kann nicht lange gedauert haben, denn auf einem Blatte mit der Antoninssäule und dem Obelisken ist seiner Adresse hinzugefügt: *Petri de Nobilibus formis* 1585. Dieser Pietro de' Nobili hat am 6. November 1584 mit einem sonst nicht bekannten Paolo Spingher einen Kontrakt (abgedruckt bei Bertolotti im Buonarroti III, 2, 1884, p. 90) behufs gemeinsamer Verlagstätigkeit abgeschlossen. Unter den Platten, welche in diesem Kontrakte aufgezählt werden, sind zwei (der Sarkophag der Constantia, u. S. 151 n. 43, und der kolossale Herkules des Ammanati, u. S. 160 n. 88) mit der Adresse Grazianis, später der Doppeladresse Graziani-de Nobili bekannt. Wie lange de Nobili tätig gewesen ist, kann ich einstweilen nicht angeben; von den mit seinem Namen bezeichneten Blättern — sie sind viel zahlreicher als die mit Grazianis — sind einige später mit van Aelsts, andere mit Giuseppe de Rossis Adresse versehen worden.

Wenn auf diese Weise ein Teil der Lafrerischen Platten dem ursprünglichen Verlage entfremdet wurde, blieb doch die große Mehrzahl in der Hand Claude Duchets. Dieser war auch, wie es scheint, darauf vorbereitet, daß er, wenn er die von seinem Oheim begonnene Publikation des »Speculum« fort-

[1]) Die Adresse *a Paulo Gratiano quaesita* 1582 findet sich auch auf einem ursprünglich bei Lafreri erschienenen Stiche des Abendmahles nach Raffael, auf dem dann später noch hinzugefügt ist: *Petri de Nobilibus formis*. — Wenn dagegen auf dem Stiche des Toro Farnese von Natale Bonifacio (u. S. 165 n. 118) manche Exemplare haben: *Romae Pauli Gratiani formis Anno domini* MDLXXX, so ist die Jahreszahl nur stehen geblieben von der radierten ursprünglichen Adresse Duchets.

setzen wollte, nicht darauf rechnen könne, sich dafür auch der Platten zu bedienen, die bei der Teilung seinem Neffen Étienne zugefallen waren. Unmittelbar nach der Teilung oder schon während der langen Zeit des Erbschaftsstreites, hat er eine ganze Reihe von Nachstichen nach Lafrerischen Blättern ausführen lassen, deren Originalplatten wir bald darauf in den Händen seiner Konkurrenten finden. Solche sind:

| Katalog Nr. | | Originalplatte später | Duchets Nachstiche |
|---|---|---|---|
| 1 | Stadtplan, Lafreri 1573 | Nobili | Brambilla 1582 |
| 5 | Pantheum Romanum, Lafreri 1549 | Graziani | ohne Adresse, Brambillas Manier |
| 8 | Castortempel, Lafreri 1550 | Nobili | ohne Namen und Jahr |
| 18 | Kolosseum, mit Einblick in die Arena | Nobili | Brambilla 1581 |
| 25 | Porto di Claudio, Dupérac-Lafreri 1575 | Graziani-Nobili | Brambilla 1581 |
| 33 | Circo Massimo, Beatrizet-Tramezzino 1553 | Graziani-Nobili | Brambilla 1581 |
| 37 | Terme Diocleziane, Zaltieri 1558 | Nobili | Brambilla 1582 |
| 39 | Sepolcro di Cestio, Lafreri 1547 | Nobili | Brambilla 1582 |
| 40 | Septizonium, Lafreri 1546 | Nobili | Brambilla 1582 |
| 43 | Sarkophag der Constantia, Lafreri 1553 | Graziani-Nobili | Brambilla 1582 |
| 49 | Trionfi di Marco Aurelio, Lafreri 1560 | Graziani-Nobili | ohne Namen 1583 |
| 53 | Dioskuren, Lafreri 1546 | Nobili | ohne Namen und Jahr |
| 58 | Commodo-Ercole, Lafreri 1550 | Graziani-Nobili | ohne Namen 1582 |
| 70 | Marforio, Lafreri 1550 | Nobili | ohne Namen 1581 |
| 80 | Seeschlacht, Lafreri o. J. | Graziani-Nobili | ohne Namen 1585 |
| 92 | Benedizione del Papa Lafreri o. J. | Nobili | ohne Namen und Jahr |
| 103 | Palazzo Farnese, Hof, Lafreri 1560 | Nobili | ohne Namen 1585 |
| 110 | Tiberinsel, Dupérac o. J. | Graziani-Nobili | Brambilla 1582 |
| 112 | Dornauszieher von C. Cort, Lafreri o. J. | Nobili | Diana Mantuana 1581 |
| 113 | Villa d'Este, Dupérac 1573 | Nobili | Brambilla 1581 |

In einigen anderen Fällen hat Duchet die ihm entgangenen Blätter nicht direkt nachstechen lassen, sondern solche des gleichen Gegenstandes von anderen Stechern eingereiht. So erscheint in den Speculumexemplaren aus seiner Zeit statt des Durchschnittes der Trajanssäule ein Nachstich des alten Lafrerischen Blattes von 1544; statt der Abbildung der Antoninssäule und des Obelisken mit der Vedute im Gegensinne das Blatt mit der richtigen Stadtansicht (u. S. 148 n. 31); statt der Marc-Aurelstatue von Beatrizet hat Duchet einen Stich von Cornelis Bos (u. S. 152 n. 48), statt des Aristoteles von Lafreri 1553 die ältere Platte Enea Vicos von 1546 beigelegt (u. S. 167 n. 140).

Für Herstellung dieser Ersatzplatten hat sich, wie man sieht, Claude Duchet vor allem eines Stechers bedient, des Mailänders Ambrogio Brambilla, eines mittelmäßigen, aber handfertigen Künstlers. Doch hat Brambilla außer diesen Kopien nach älteren Platten auch einige neue Blätter für Duchet gestochen, namentlich das Castel S. Angelo mit der Girandola (1579, s. u. S. 166 n. 127) und die Sixtinische Kapelle (1582, s. u. S. 166 n. 130). Auch stammen von ihm die großen Doppelblätter mit der Serie der römischen Kaiser (1582, s. u. S. 166 n. 134) und der Päpste (o. J., s. u. S. 166 n. 135). Diese bilderbogenartigen Reihen von kleinen, höchst mittelmäßigen Porträts stechen gegen die älteren Blätter unvorteilhaft ab, doch scheint der Verleger damit gute Geschäfte gemacht zu haben, denn sie — und mehrere ähnliche dazu gekommene, s. u. S. 167 n. 136—139 — finden sich sehr häufig in Exemplaren des Speculum aus der Zeit Duchets und seiner Nachfolger.

Weiter hat Duchet eine ganze Reihe von Blättern, großenteils nach antiken Statuen, in sein Speculum aufgenommen. Bezeichnet sind:

Satyr mit kleinem Dionysos auf der Schulter (Cornelis Cort) (u. S. 165 n. 124),
der farnesische Stier (Diana Ghisi 1581) . . . . . . . . . . (u. S. 165 n. 118),
der Dornauszieher (Diana Ghisi 1581) . . . . . . . . . . (u. S. 164 n. 112),
der bronzene Herkules (Diana Ghisi 1581) . . . . . . . . . . (u. S. 165 n. 119),
Perseus mit Harpe (Giac. Lauri 1585) . . . . . . . . . . (u. S. 165 n. 123),
die Cesische Fontäne (P. Perret 1581) . . . . . . . . . . (u. S. 165 n. 122),
Antinous vom Belvedere (P. Perret 1582) . . . . . . . . . (u. S. 165 n. 121),
Diomedes mit Palladium (P. Perret 1582) . . . . . . . . . (u. S. 168 n. 120).

Keinen Stechernamen tragen:

Rekonstruktion der Thermae Agrippinae 1585 . . . . . . (u. S. 164 n. 116),
Moles Hadriani, restauriert (nach Labacco) . . . . . . . . (u. S. 166 n. 128),
der Obelisk von S. Mauto (von Dupérac?) . . . . . . . (u. S. 164 n. 117),
ägyptischer Kanopus, Vorder- und Rückansicht (von Dupérac?) (u. S. 165 n. 125).

Zu den erwähnten Blättern mit vielen kleinen Porträts kommt noch die Serie der »*Illustres Iurisconsulti*« (u. S. 167 n. 136), wahrscheinlich auch von Brambilla. Endlich hat er das in Venedig von einem unbekannten Stecher zuerst 1563 publizierte Blatt mit der Ansicht des Tridentiner Konzils (u. S. 166 n. 131) gleichfalls unter die moderne Abteilung seines Spekulum aufgenommen.

So ist Claude Duchet offenbar bemüht gewesen, den Kunstverlag seines Oheims in dessen Sinne und in bedeutendem Umfange fortzuführen — *quondam Antonii Lafreri nepos* nennt er sich mit einem gewissen Stolze auf nicht wenigen der von ihm publizierten Blätter; *arte et virtute patrui aemulo et aequali evasuro*, heißt es in seiner Grabschrift. Aber seiner Laufbahn wurde ein frühes Ziel gesetzt: er starb nach kaum vierjähriger Tätigkeit am 5. Dezember 1586. In seinem Testamente setzte er seinen Schwager Giacomo Gherardi zum Verwalter seines Nachlasses und zum Vormunde des Kindes ein, dessen Geburt seine Gattin Margherita Duchet-Gherardi erwartete [1]). Giacomo sollte das Geschäft unter der Firma: *heredes Claudi Ducheti* weiterführen und mit einem Drittel des Reingewinnes beteiligt sein. Die Vertretung war vorgesehen, bis der zu erwartende Erbe das achtzehnte Lebensjahr erreicht haben würde, ginge er früher mit dem Tode ab, so sollte das ganze Geschäft an Gherardi fallen.

Gherardi hat in den sieben Jahren, in denen er das Geschäft seines Schwagers verwaltete, keine ausgiebige Tätigkeit entfaltet. Neue Stiche für die wichtigsten Abteilungen des Speculum, die Baudenkmäler und die Statuen, hat er nicht ausführen lassen, nur die Serie der Porträtbilderbogen hat er

[1]) Das Testament Claudes, vom 3. Dezember 1586, ist nach den Akten des Notars Lucas Remerius im römischen Staatsarchiv (Notari della sacra Rota n. 72, f. 76 v. bis 79) abgedruckt bei Ehrle, p. 47 f. — Sein Schwager Giacomo nennt sich auf dem Grabsteine Antonios und Claudes Guerard; da er jedoch aus Carmagnola in Piemont gebürtig war, behalte ich die italienische Form, welche in den Dokumenten und auf den Stichen die regelmäßige ist, bei. Übrigens hat derselbe Grabstein auffallenderweise die Namensform ANTONIO LANFRERIO. Von dem vor seinem Oheim verstorbenen Étienne Duchet weiß derselbe Grabstein (in S. Luigi dei Francesi) nichts weiter zu melden als »*vita functus anno MDLXXXIII*«.

fortgeführt durch Blätter mit den Bildern der Könige von Frankreich (1586), der türkischen Sultane (1586) und der zwölf Sibyllen (1588). Es sind geringwertige Produkte, die ein Sinken des bisher so blühenden Verlages ahnen lassen. Auf einige Blätter aus Lafreris Zeit hat er die Adresse *apud heredes Claudii Ducheti* setzen lassen [1]).

Den römischen Kunstverlegern erwuchs um diese Zeit ein neuer, sehr rühriger Konkurrent in der Person des Belgiers Nicolas van Aelst aus Brüssel. Er erscheint in Rom seit 1589 tätig [2]) und war nicht ausübender Künstler, sondern Drucker und Verleger — *stampatore istoriaro o venditore di disegni* wird er in einem Aktenstücke vom 12. April 1606 (Bertolotti, Artisti belghi ed olandesi a Roma, p. 71) genannt. Seine Bottega hatte er in der Nähe der Kirche S. Maria della Pace. Er hat im Anfange seiner Tätigkeit einen großen Teil der noch vorhandenen Platten Salamancas gekauft und dieselben neu aufgestochen in den Handel gebracht. Gleichzeitig aber hat er eine ganze Anzahl von Blättern neu stechen lassen, in denen namentlich die großartige Bautätigkeit Sixtus V. — um die Gunst dieses Papstes scheint sich van Aelst besonders bemüht zu haben — dargestellt wird. Van Aelst hat diese neuen Blätter zum Teil in Serien geordnet: eine solche ist den kapitolinischen Monumenten gewidmet (5 Bll.), eine andere den Obelisken (7 Bll.), eine dritte den neun Pilgerkirchen. Außerdem hat van Aelst in den neunziger Jahren noch eine ganze Anzahl von Einzelblättern archäologischen und topographischen Inhalts stechen lassen. Daß er beabsichtigte, seinen Kunden eine ähnliche Reihe von Abbildungen römischer Monumente zu bieten, wie Lafreri in seinem Speculum, darf man auch daraus schließen, daß er mehrere Blätter, zu denen die Platten bei Duchet und seinen Erben geblieben waren, sorgfältig hat nachstechen lassen [3]). Unter den für ihn tätigen Künstlern ist besonders der Florentiner Antonio Tempesta zu nennen; auch Ambrogio Brambilla hat einige Blätter, namentlich Stadtpläne, für ihn ausgeführt.

Giacomo Gherardi starb Ende 1593 und mit ihm ging der alte Kunstverlag Lafreri-Duchet zu Ende; er hinterließ eine Witwe und unmündige Kinder, aber offenbar niemanden, der imstande gewesen wäre, das Geschäft weiter zu führen. Das Inventar seines Nachlasses, welches seine Witwe Quintilia Lucida am 17. bis 26. Februar 1594 hat aufnehmen lassen (abgedruckt nach den Akten des Notars Remeri (o. S. 136 A. 1) f. 676—685 bei Ehrle, p. 48—53)

[1]) Die heredes Duchetti erscheinen auf den Blättern mit den Bildern der Päpste, der Könige von Frankreich, der Sultane und der Sibyllen (u. S. 167 n. 135, 137, 138, 141), ferner auf dem Neudrucke von Beatrizets Castel S. Angelo (u. S. 160 n. 89) und einigen nicht zum Speculum gehörigen Blättern (Ehrle p. 19). Seinen Namen nennt Gherardi nur auf dem Neudrucke von Lafreris Sette Chiese mit der Jahreszahl 1590 (u. S. 164 n. 115).

[2]) Ehrle führt zwar p. 21 zwei Stiche mit den Jahreszahlen 1583 und 1584, doch liegt bei beiden ein Versehen vor. Der Stadtplan im British Museum (cart. 23 805, n. 8) hat, wie alle anderen Exemplare, die Jahreszahl MDLXXXXIII (Bibliografia delle piante, n. 63); das zweite Blatt, im Speculum Cicognara, f. 18, ist nicht 1584, sondern 1589 bezeichnet.

[3]) Es sind:

| | |
|---|---|
| der Sarkophag der Constantia . . . . . . . . | (u. S. 151, n. 43) |
| der Konstantinsbogen . . . . . . . . . . . . | (u. S. 145, n. 15) |
| der Marforio . . . . . . . . . . . . . . . . | (u. S. 157, n. 70). |

Die Nachstiche sind so genau, daß öfters angegeben wird, es seien Lafreris Originalplatten mit veränderter Adresse.

zeigt, wie bedeutende Bestände an Büchern, Kupferstichen und Platten noch vorhanden waren. Ein Käufer fand sich in der Person des bisherigen Konkurrenten Nicolas van Aelst: er hat, wie fünf Jahre vorher die Kupferplatten Salamancas, so jetzt die Lafreris erworben und Abdrücke davon, zusammen mit den Blättern seines eigenen Verlages, in den Handel gebracht, ohne jedoch Lafreris und Duchets Adressen durch seine eigene zu ersetzen. Auch das Titelblatt, welches gleichfalls in seinen Besitz gekommen sein muß, hat er nicht abgeändert. Man erkennt daher Exemplare aus seinem Verlage nur an der starken Beimischung der erwähnten neuen Stiche, der Obelisken, Pilgerkirchen, kapitolinischen Denkmäler usw.

Van Aelst hat die Lafrerischen Platten des Speculum nicht lange in seinem Verlage behalten: einen großen Teil — über fünfzig — hat er schon acht Jahre nach Gherardis Tode an einen anderen römischen Verleger, Giovanni Orlandi, abgegeben. Orlandi, der seine Bottega beim Pasquino hatte, erscheint zwischen 1598 und 1620, vielleicht sogar bis 1630 tätig [1]). Er hat die zum Teil schon recht abgenutzten Platten durch nochmalige Retuschen weiter verschlechtert und mit seiner Adresse: *Ioannes* (sic) *Orlandi formis Romae 1602* versehen. Ob er überhaupt noch Exemplare des Speculum im ganzen auf den Markt gebracht hat, möchte ich bezweifeln: das Titelblatt scheint van Aelst zurückbehalten zu haben.

Von Orlandi sind die Platten des Speculum zu einer einstweilen nicht näher bestimmbaren Zeit, vielleicht zwischen 1620 und 1630, an einen in Rom ansässigen Niederländer, Hendrik van Schoel, gekommen. Dieser hat ebensowenig wie Orlandi die Serie durch den Stich neuer Blätter erweitert und sie auch schwerlich mehr als Gesamtwerk verkauft; seine Abdrücke sind noch schlechter als Orlandis.

Aus van Schoels Besitz gingen endlich die Kupfer des Speculum an das Haus der de Rossi (de Rubeis) aus Mailand über, welche seit 1619 in Rom tätig erscheinen und allmählich ihren Verlag zum umfänglichsten der Stadt gestalten, in den das meiste, was von Kupfern aus dem 16. Jahrhundert, seit Marc Antons und seiner Mitarbeiter Zeiten, noch vorhanden war, aufgenommen wurde. Die Lafrerischen Kupfer, mit den später aufgesetzten und oft wieder getilgten Adressen Orlandis und van Schoels, erschienen bei den de Rossi alla Pace, und zwar zuerst mit dem Namen Giangiacomos, der seit 1649 an der Spitze des Geschäftes stand. Die reiche Serie von Blättern, teils mit der Adresse van Schoels, teils schon mit der Giangiacomo de Rossis, welche das sogenannte zweite Cicognarasche Exemplar des Speculum (in der Vatikanischen Kupferstichsammlung) bilden, ist in dieser Zeit zusammengebracht, darf aber vielleicht kaum mehr als Speculum bezeichnet werden. Jedenfalls haben die de Rossi, wie aus ihren Verlagskatalogen hervorgeht, Lafreris großes Werk unter diesem Titel nicht mehr geführt [2]).

[1]) Ehrle p. 20, führt als jüngstes Datum 1609 an (sechs römische Kirchenfassaden nach Giovanni Maggi). Die Jahreszahl 1617 trägt ein Neudruck des anonymen Stiches nach Michelangelos Jüngstem Gericht, der zuerst 1503 bei den heredes Duchetti erschienen war (Steinmann, Sixtinische Kapelle, II, p. 792, n. 17). Ozzòla, Rep. für Kunstwissenschaft, a. a. O., erwähnt ein Blatt mit der Jahreszahl 1629.

[2]) Die ältesten mir bekannten Kataloge der Firma de Rossi alla Pace besitzt die Landesbibliothek in Dresden: sie sind von 1677, 1689 und 1700. In Rom besitzt weder das Archiv der Calcografia noch eine Bibliothek eine Ausgabe des Kataloges, die älter wäre als 1705 (Ehrle, p. 23).

Der letzte der Familie de Rossi, Lorenzo Filippo, verkaufte 1738 den ganzen Bestand seines Geschäftes an die päpstliche Regierung. Die Kupferplatten wurden der Grundstock für die Tätigkeit der Calcografia Camerale, die als solche über 130 Jahre bestanden hat. Die Calcografia camerale hat noch eine ganze Anzahl Lafrerischer Platten neu aufgestochen in den Handel gebracht; von einigen kann man noch heute schwache Abdrücke in der Calcografia Reale erhalten.

Überblicken wir zum Schlusse noch einmal das Werden und Vergehen des großen Lafrerischen Werkes, so lassen sich folgende Phasen der Entwickelung unterscheiden:

1544 bis ca. 1563: Publikation von Einzelstichen archäologischen und topographischen Inhalts,
seit Mitte der sechziger Jahre: häufigere Zusammenstellung von Serien von 60, 80 und mehr Blättern,
1573: der Verlagskatalog fixiert die Serie auf 107 Blätter,
zwischen 1573 und 1577: Feststellung des Titels *Speculum Romanae magnificentiae*,
1581 bis 1586: das Speculum im Verlage Claude Duchets,
1586 bis 1594: das Speculum im Verlage der heredes Claudi Ducheti,
1594 bis 1602: das Speculum im Verlage des Nicolas van Aelst,
nach 1602: Aufhören der Publikation als Gesamtwerk; zahlreiche Einzelblätter zunächst bei Giovanni Orlandi, seit ca. 1620 bis 1630 bei Hendrik van Schoel, seit ca. 1650 bei den Rossi alla Pace, seit 1738 bei der Calcografia camerale.

Der Einfluß, welchen Lafreris Sammelwerk auf die Altertumsstudien gehabt hat, ist außerordentlich groß: es hat nicht nur direkt, sondern auch durch Wiedergaben zweiter und dritter Hand gewirkt. Schon im 16. Jahrhundert sind viele der Statuen nachgestochen in kleineren, aber verbreiteten Büchern, wie Cavalieris und Vaccarias Statuensammlungen; die Ansichten und Rekonstruktionen antiker Bauwerke liegen zum großen Teil Werken wie Lauris *Splendor antiquae Urbis* zugrunde und werden sehr häufig als Illustrationen zu Büchern über die Topographie des alten Roms benutzt. Noch im 18. Jahrhundert hat Bernard de Montfaucon für die Illustration seiner »Antiquité expliquée« reichlich von ihnen Gebrauch gemacht. So hat Lafreris Werk, die Schöpfung eines einsichtigen Verlegers, der sich ohne Zweifel von tüchtigen Fachgelehrten beraten ließ, aber doch selbst jahrzehntelang mit persönlichem Interesse an dem Aufbau derselben tätig gewesen ist, vielen Generationen von Archäologen und Kunstfreunden die Anschauung von den Monumenten des alten Roms und den Meisterwerken antiker Plastik vermittelt. Das mag es rechtfertigen, wenn auf diesen Blättern die Geschichte des Speculums, durch das sich der römische Verleger ein unvergängliches Verdienst um die Altertumskunde erworben hat, ausführlich dargestellt ist.

Heidelberg-Florenz, 1920.

## Verzeichnis der Blätter von Lafreris Speculum Romanae Magnificentiae.

Der nachfolgende Katalog ist das Ergebnis einer Vergleichung von mehr als 30 Exemplaren des Speculum bzw. Sammelbänden mit Lafreri-Stichen, von denen die Mehrzahl noch ganz oder annähernd in dem ursprünglichen Bestande und der ursprünglichen Abfolge des Werkes erhalten ist. Ich verzeichne diese nach der Zeit ihrer Entstehung; die mit T bezeichneten Exemplare haben den gestochenen Titel.

I. Aus Lafreris Zeit:

| | | |
|---|---|---|
| 1559 | Erlangen, Universitätsbibliothek, Phil. IV, 106 | |
| vor 1570 | Darmstadt, Hofbibliothek, K 2675 | |
| | Dresden, Kupferstichkabinett, B 772, 3 | |
| | München, Staatsbibliothek, Arch. 85 | |
| | München, Staatsbibliothek, Arch. 86 | |
| vor 1573 | Berlin, Kupferstichkabinett, Destailleur 2942 Teil II | |
| | Dresden, Staatsbibliothek, Antiq. Rom. 116 | |
| | Karlsruhe, Hofbibliothek, B 60 | |
| 1575/77 | Rom, Sammlung Ashby | T. |
| | Stuttgart, Landesbibliothek | T. |

II. Aus Duchets Zeit (1582—1586):

| | |
|---|---|
| Berlin, Staatsbibliothek, Rr 5590 | |
| Berlin, Kupferstichkabinett, Destailleur 2942 Teil I | T. |
| Dresden, Kupferstichkabinett, B, 771, 3 | T. |
| Rom, Vaticana, Sammlung Cicognara, V. D. 2/28 | T. |
| Wien, Bibliothek der Kunstakademie, 3068 | T. |

III. Aus der Zeit der Heredes Duchetti (1586—1593):

| | |
|---|---|
| Fulda, Landesbibliothek, KW 18/48 | T. |
| Heidelberg, Univ. Bibliothek, C, 3444 | T. |
| Karlsruhe, Hofbibliothek, B, 59 | T. |
| Leipzig, Universitätsbibliothek, Lib. sep. 187 | T. |
| München, Universitätsbibliothek, H. aux. 306 | T. |
| Rom, Vaticana, ehemals Duc de Loubat (hschr. bezeichnet 1587) | T. |

IV. Aus der Zeit Nicolas van Aelst (1594—1602):

| | |
|---|---|
| Erlangen, Universitätsbibliothek, Phil. IV, 105 | T. |
| Gotha, Museum | |
| Gotha, Kupferstichkabinett | T. |
| London, British Museum 551, f, 23 | T. |
| London, Brit. Mus. Kings Library 7 Table 1 | T. |
| München, Staatsbibliothek, Arch. 248 f. | T. |
| Wien, Hofbibliothek, Kupferstichkabinett, 46, A, 14 | T. |

V. Späteste Blätter (van Schoel-de Rossi):

Rom, Vaticana, Sammlung Cicognara

Nicht aufgenommen in dieses Verzeichnis sind Sammelbände wie der früher Barberinische X, I, 13 in der Vaticana, der Dresdener Antiq. Rom. 116 b, die beiden im Stuttgarter Kupferstichkabinett, mehrere in der Sammlung des Fürsten Waldburg zu Wolfegg u. a., in welchen die Zahl der nicht zugehörigen Blätter sehr groß und die Entstehungszeit des ursprünglichen Corpus kaum zu bestimmen ist. — Das früher Weigelsche Exemplar, jetzt in der Friedrich-August-Sammlung zu Dresden, welches wegen der ausführlichen Beschreibung (Kunstlagerkatalog II n. 13 441) häufig zitiert zu werden pflegt, enthält n. 1—93 Blätter aus Lafreris Zeit, namentlich seinen früheren Jahren, n. 94—118 alte gleichzeitige Blätter, n. 119—147 Zusätze aus der Zeit van Aelsts und Orlandis.

Ohne Zweifel wird sich an dem Kataloge durch Prüfung weiterer Exemplare noch manches nachtragen und verbessern lassen, doch dürfte für die Hauptfrage: Was gehört zu einem Exemplar von Lafreris Speculum und was nicht? das Material im wesentlichen

genügen. Zitiert habe ich mit wenigen Ausnahmen nur Zustände von Blättern, die ich selbst gesehen habe, denjenigen, die außerdem aus zuverlässigen Quellen, insbesondere Bartschs Peintre-Graveur, entnommen sind, ist ein * beigesetzt [1]). Den Vorständen der genannten Bibliotheken, namentlich denen von Darmstadt, Dresden, Erlangen, Fulda, Leipzig, München, welche mir durch Übersendung von Exemplaren nach Stuttgart und Heidelberg meine Arbeit wesentlich erleichterten, sei auch an dieser Stelle mein bester Dank ausgesprochen.

Die im Verlagskatalog von 1573 verzeichneten Blätter festzustellen, macht im allgemeinen keine Schwierigkeit. Die Angaben des Katalogs sind freilich manchmal von einer naiven Unklarheit, und man würde schwerlich n. 25: *Battaglia de Romani pigliata da fragmenti antichi di Roma* mit der Rekonstruktion der Naumachie, oder n. 66: *Tavola marmorea di eruditione* mit dem Mithras-Relief Zeno identifizieren, wenn nicht das erste dieser Blätter in gut erhaltenen Exemplaren des Speculum regelmäßig zwischen der Ansicht von Portus und den »Trofei di Mario«, das zweite zwischen der »Dea Florida« und dem »Pyrrhus« Massimi stände. Zweifel bleiben eigentlich nur bei n. 73—76, den »*pili*« oder Sarkophagreliefs, wo der Katalogverfasser, der, wenn die Blätter keine Unterschrift hatten, ziemlich ratlos gewesen zu sein scheint, allerlei nicht Hingehöriges zusammengefaßt hat. Die Blätter, welche ich unter den obigen Nummern beschrieben habe, pflegen sich jedoch in gut erhaltenen Exemplaren so oft an dieser Stelle zu finden, daß die Identifikation ziemlich sicher ist.

Der Verfasser des Katalogs hat offenbar die Absicht gehabt, seinem Verzeichnis eine sachliche Anordnung zu geben. An der Spitze stehen die Stadtpläne (n. 1—3), es folgen als erste Hauptabteilung die antiken Monumente (n. 4—43): zuerst die Tempel (n. 4—10), denen das Baptisterium des Constantin beigefügt ist, dann die Triumphbögen (n. 12—17), die Amphitheater und Theater (n. 18—22), Wasserleitungen, Häfen, Naumachie (n. 23—26), Trophäen, Ehrensäulen, Obelisken (n. 27—32), dann verschiedene antike Gebäude (n. 33—37; Blätter aus Tramezzinos und Zaltieris Verlag s. o. S. 129), endlich die Grabmonumente (n. 38—43). Mit n. 44 beginnt der zweite Abschnitt, die antiken Skulpturen, unter denen sich die kapitolinischen (n. 47—51) und die vatikanischen (n. 57—61) herausheben, am Schlusse dieses Abschnittes stehen Stiche nach antiken Wandgemälden (n. 81—83), Kameen (n. 84—86) und Münzen (n. 87); den Antiken angereiht ist der Herkuleskoloß des Ammanati (n. 88). Der dritte Abschnitt (n. 89—107) umfaßt die modernen Gebäude, unter denen die vatikanischen den meisten Raum einnehmen; den Schluß macht Michelangelos Grabmonument für Julius II.

Während die Identifikation der im Kataloge verzeichneten Blätter fast überall sicher ist, bietet die Feststellung der nicht dort verzeichneten und dessen ungeachtet dem Speculum zuzurechnenden Blätter größere Schwierigkeiten. Ich habe geschieden zwischen den nach 1573 publizierten Stichen, die nach Lafreris und seiner Nachfolger Absichten offenbar als Fortsetzung des Speculum dienen sollten (n. 108—140) und den schon früher veröffentlichten, die wegen ihres ähnlichen Inhaltes schon in alter Zeit häufig dem Speculum beigelegt worden sind. Bei der Auswahl der letzteren mußte maßgebend sein, daß sie sich in einer größeren Anzahl von alten Exemplaren finden und antike Denkmäler oder moderne, im letzten Abschnitt des Speculum enthaltene Monumente wiedergeben. Wenn dagegen gelegentlich schon ein alter Sammler Stiche mit mythologischen oder religiösen Sujets aus Lafreris oder seiner Zeitgenossen Verlag, wenn er Porträts, Zeremonienbilder oder moderne Kompositionen seinem Speculum hat beibinden lassen, so habe ich von der Verzeichnung solcher Blätter, die den Katalog ins Uferlose erweitern würden, abgesehen. Vollends auszuschließen sind Serien wie die römischen Ruinen von Hieronymus Cock, Tafeln aus Labaccos Libro appartenente all'Architettura, Stiche von Ducerceau, auch die

[1]) Die Angaben über die Wiener Exemplare verdanke ich der Liebenswürdigkeit Richard v. Schneiders. Mit Quaritch ist der umfängliche, aus zwei oder drei Exemplaren zusammengestellte Sammelband bezeichnet, welcher in Quaritch's Rough List n. 135 (1893) beschrieben ist. Wünschenswert wäre es, den Verbleib der beiden bei Calvary (Berlin) gewesenen, und im Anzeigeblatt zu Bursians Jahresberichten 1879 bzw. im Antiquariatskataloge n. 176 (1884) beschriebenen Exemplare, von denen das eine nach England, das andere nach Amerika gekommen sein soll, festzustellen.

Grotesken und Trophäen mit Barlacchis, Salamancas und Lafreris Adresse, die sich gelegentlich in Exemplaren des Speculum finden.

In dem folgenden Verzeichnis steht nach der Nummer zunächst der Titel, wie er in dem von Ehrle publizierten, von mir mit dem Original in der Marucelliana verglichenen Verlagskataloge aufgeführt ist. Mit A bezeichnet sind dann die Blätter, welche zu einem Exemplare des Speculum gehörten, wie man es im Jahre 1573 oder früher in Lafreris Bottega kaufen konnte. B bezeichnet den Bestand eines Exemplars aus der Zeit Claude Duchets (1582—1586) und seiner Erben (1586—1594), C den eines solchen aus der Zeit des Nicolas van Aelst (nach 1594). Die von van Aelst selbst publizierten Serien der Kirchen, der Obelisken, der kapitolinischen Monumente usw. (s. o. S. 137) habe ich, mit Rücksicht auf den zu Gebote stehenden Raum, nicht im einzelnen verzeichnet. Wollte und könnte man von den aufgeführten Blättern sämtliche Varianten, Nachstiche und Vorlagen (sie sind zur leichteren Übersicht durch kleine Buchstaben am Rande hervorgehoben) zusammenbringen, so käme man schon für die ursprüngliche Reihe der Speculumstiche (n. 1—107) auf über 400 Nummern, doch wird nach dem Vorausgeschickten schon ein Exemplar von 100—150 Blättern auf den Namen eines relativ vollständigen Anspruch machen dürfen.

**1.** Roma con tutti gli edificii antichi che hoggi si vegono in piede, et che se ne può veder vestigie.

a A. In Exemplaren aus Lafreris späterer Zeit pflegt zu Anfang der kleine Plan des antiken Rom von Etienne Dupérac — *recentibus formis aeneis typis exaratum impensa Antonii Lafrerii. Anno* MDLXXIII — mit 100 Nummern Erklärung zu stehen. Vgl. Hülsen, Bibliografia delle piante di Roma (Archivio della Società romana di Storia patria 1915), p. 58 n. 51.

b Später mit: *Petri de Nobilibus formis* (Bibliografia, p. 59 n. 52).

c In Exemplaren aus Lafreris älteren Jahren findet sich häufig hier der kleine, bei Tramezzino 1553 erschienene Plan des antiken Roms von Pirro Ligorio. Bibliografia, p. 43 n. 15.

d B. C. *Antiquae Urbis perfecta imago accuratissime delineata, iuxta antiqua vestigia. Ambrosius Brambilla pictor in hanc formam reduxit et aeneis typis incidit. Anno Domini* 1582. *Claudii Ducheti formis Romae* MDLXXXII. Bibliografia, p. 59 n. 53.

e In manchen Exemplaren aus van Aelsts Zeit findet sich statt dessen ein Plan: *Nicolai van Aelst formis — Ambrosius Brambilla fecit.* Fehlt in der Bibliografia, wo unter n. 41 nur ein späterer Druck ohne Brambillas Namen aufgeführt ist.

**2.** Roma moderna.

a A. Der Plan des Hugo Pinardus, Idib. Novemb. ∞ DLV, gestochen von Jac. Bos. *Ex typis et diligentia Ant. Lafreri.* Bibliografia, p. 45 n. 17.

Die Platte war noch 1594 bei den Heredes Ducheti (Inventar Gherardi bei Ehrle, p. 48 n. 384: »*Roma anticha e moderna di tre fogli, grande*«).

b B. *Urbis Romae descriptio. Romae Claudii Ducheti formis. Ambrosius Brambilla fecit anno d.* 1582. Mit Erklärung von 114 Nummern. Bibliografia, p. 70 n. 77.

c Spätere Abdrücke mit gleicher Adresse haben die Jahreszahl MDLXXXX und 117 Nummern Erklärung. Bibliografia a. a. O., n. 78 p. 71.

d Noch spätere haben Orlandis Adresse (1602). Bibliografia a. a. O. n. 79.

e C. *Novissima Urbis Romae descriptio* MDLXXXX. *Nicolai van Aelst formis, Ambrosius Brambilla fec.* Mit 125 Nummern Erklärung. Bibliografia, p. 63 n. 62.

**3.** Altra descritione di Roma moderna.

a A. Der Plan des G. A. Dosio, bei Bartolommeo Faleti 1561 erschienen, *Sebastianus a Regibus Clodiensis in aere incidebat.* Bibliografia, p. 51 n. 30.

[Der Plan des Francesco Paciotto, 1557 bei Lafreri erschienen, von Beatrizet gestochen (Bibliografia, p. 51 n. 29), findet sich auffallenderweise höchst selten in alten Exemplaren des Speculum, vielleicht, weil ihn Lafreri in den geographischen Atlas (Verlagskatalog bei Ehrle, p. 55 n. 123) eingereiht hatte. Manchmal findet sich dagegen die Beatrizetsche

»Roma con li forti« von 1557, Bibliografia p. 49 f. n. 25, oder der Nachstich derselben von Sebastianus a Regibus, ebenda n. 26.]

### 4. Il tempio di Ianni.

A. B. IANI QVADRIFRONTIS TEMPLVM SIC ROMAE EX MARMORE IN a
FORO BOARIO. *Ant. Lafreri formis. Romae* 1564. Mit kleiner Figur der Minerva am linken Pfeiler.

[In älteren Exemplaren statt dessen das Blatt, welches diesem als Vorlage gedient b
hat, auf dem jedoch die kleine Minerva fehlt: THOMA BARLACCHI EXCVDEBAT
ꝏ DL. Barlacchis Platte findet sich später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse, c d
war noch 1874 in der Calcografia Reale (Catalog n. 1455).] e

### 5. La Rotonda della parte di fuori.

A. (In einer Zeile am oberen Rande:) PANTHEVM ROMANVM NVNC MARIAE a
COGNOMENTO ROTVNDAE NOTVM AD ANTIQVAM SVAM EFFIGIEM ET FORMAM EXPRESSVM.

Vorderansicht des Pantheons; durch die offene Tür sieht man den Hochaltar in einer Nische. — Die ursprüngliche Platte ist nach unten um 9 cm verlängert; auf diesem angesetzten Streifen sind die antike Badewanne aus den Agrippathermen (jetzt in der Cappella Corsini im Lateran) in Vorder- und Seitenansicht, die zwei ägyptischen Löwen aus dem Iseum und eine Vase (mit Inschrift im Innern) abgebildet. Auf dem Ansatzstreifen auch die Adresse: *Ant. Lafreri. Romae* 1549.

Später mit der Adresse: *a Paulo Gratiano quesita.* b

[Bartsch XV, p. 268 n. 100 (danach Robert-Dumesnil, Peintre-Graveur Français IX, p. 174 n. 103), beschreibt das Blatt unrichtig. Ein Druck mit der Adresse: *N. B. Lotaringus f. — Ant. Lafreri Sequani formis Romae* 1548 ist mir nicht zu Gesicht gekommen.]

[Lafreris Blatt ist Nachstich des bei Salamanca erschienenen von Nicolas Beatrizet c
(Bartsch XV, p. 269 n. 100), welches die gleiche Inschrift, aber in drei Zeilen links unten hat. Die Badewanne, nur in der Längsansicht, steht vor dem Eingange, die beiden Löwen rechts und links. Im Inneren sind Nische und Altar nicht angegeben.]

Es gibt Abdrücke, auf denen Salamancas Adresse radiert ist. d

B. Nachstich von A, ohne den Ansatzstreifen; Löwen, Wanne und Vase fehlen, In- e
schrift (gleichlautend, aber ROTVMDAE) in einer Zeile am oberen Rande. Ohne Adresse nnd Stechernamen, doch höchst wahrscheinlich von Ambrogio Brambilla.

Später mit Orlandis Adresse (1602). f

C. Neue Abdrücke des Stiches von Beatrizet, Salamancas Adresse ist radiert, statt g
dessen: *Nicolo Van Aelst Bruxellensis formis Rome.*

Noch spätere Abdrücke haben statt dessen: *si stampano in Roma da Gio. Jacomo* h
*de Rossi alla Pace* (Indice de Rossi 1677 n. 14).

### 6. Un altro dissegno della medesima, della parte di fuori et di dentro.

A. B. C. (In einer Zeile am oberen Rande:) PANTHEI FIDELISSIME DIMENSI a
EXTERIOR ET INTERIOR PARS EX ANTIQVO ROMANO SVIS OMNIBVS NVMERIS ABSOLVTA. — Ansicht des Pantheons von der Westseite, mit Einblick in das Innere. ANT. LAFRERII ROMAE ꝏ DLIII.

[Lafreris Blatt ist verkleinerter Nachstich nach einem weit selteneren, bei Salamanca b
erschienenen, welches die Beischrift (auf einer von einem Genius gehaltenen Tafel, in Majuskeln) trägt: *Omnium deorum olim templum munificentissimum et operosiss. quoque omnium omnibusq; artis numeris absolutissimum Pantheon ut intus extraque fuerit reddidit Ant. Salamanca pietate in vetustatem et tantae molis admiratione.* Abdrücke in Wolfegg, Gotha, Erlangen, im Exemplar Quaritch f. 22 und Cicognara A f. 45.]

### 7. Il tempio di Romolo et Remo, hoggi detto San Cosmo et Damiano.

A. TEMPLI (VT PVTANT) ROMVLI AC REMI QVOD IN COMITIO CERNITVR
AC NVNC DIVIS COSMO DAMIANOQ. SACRVM EST PORTA MARMOREA VALVEQ.
AHENEAE FORMIS ANT. LAFRERI AD VIVVM EFFIGIATAE ROMAE ꝏ DL. a
Ansicht der antiken Bronzetür des Templum divi Romuli an der Sacra Via.

b [Lafreris Blatt ist Nachstich in gleicher Größe eines weit selteneren von Agostino
c Veneziano, welches bei Antonio Salamanca erschienen ist (Adresse entweder ANT. SALAMANCA A. V. oder ohne Stechernamen). Abdrücke in Wolfegg und Erlangen sowie im Exemplar Barberini f. 29.]

d B. C. Neuer Stich, wahrscheinlich von Brambilla, mit gleicher Unterschrift, nur am Schlusse: FORMIS CLAVDII DVCHETI AD VIVVM EFFIGIATAE ROMAE M.D.LXXXII.

**8.** Tre colonne del portico del tempio di Giulio Cesare.

A. PORTICVS TEMPLI IVLII COLVMNAE TRES CVM EPISTYLII PARTE ITA
a VT IN FORO ROMANO FISSVRIS SCILICET FRACTVRISQVE DEFORMES EXTANT. ANT. LAFRERII FORMIS IMPRESSAE ROMAE ANNO ∞ DL. Die drei Säulen des Castortempels am Forum Romanum mit dem Kapitol im Hintergrunde.

Lafreris Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili (Inventar, s. o. S. 134 mit der — irrigen — Angabe »*stampa di Giorgio*«, näml. Ghisi).

b [Der Stich Lafreris ist angeregt durch den 1540 bei Salamanca erschienenen von Agostino Veneziano, doch ist namentlich der Hintergrund stark verändert. Adresse: IN
c FORO ROMANO EXCVDEB. ANT. SALAMANCA MDXL A. V. oder ohne Stechernamen. Abdrücke in Erlangen und Wolfegg.]

d B. C. Neuer Stich, ohne Unterschrift, mit der Adresse: *Romae Claudii Duchetti formis.*

e Es gibt Abdrücke ohne alle Schrift.

**9.** Tempio di Antonino et Faustina.

a A. B. C. (In einer Zeile am oberen Rande:) *Hoc templum in Foro Romano situm, cuius integram vides formam, etsi ex parte sit dirutum, sic tamen olim fuisse vel ipsae ruinae manifestissime ostendunt.* (In der rechten unteren Ecke:) *Ant. Lafreri aeneis formis cum gratia et privilegio Romae an.* M.D.LXV. Restaurierte Ansicht des Tempels des Antoninus und der Faustina am Forum Romanum, mit Grundriß.

b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

**10.** Tempio della Fontana (sic) virile detto santa Maria Egiptiaca.

a A. B. C. (Links neben dem Unterbau des Tempels:) TEMPLVM FORTVNAE VIRILIS AD RIPAS TIBERIS IN FORO PISCARIO NVNC MARIAE AEGIPTIACAE SACRATVM ROMAE; (auf der Basis der Ecksäule:) N. B. F.; (in der rechten unteren Ecke) TOMASIVS BARL. EXC. MDL. Restaurierte Ansicht des ionischen Pseudoperipteros an Ponte Rotto. Von Nicolas Beatrizet; Bartsch XV, p. 268 n. 99.

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Claude Duchet (Inv. n. 195).

b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

**11.** Battesimo di Costantino.

a A. B. C. *Balnei Laterani, et in eo ad curandam Constant. Caes. Elephantiasim innoxio infantium sanguini suscipiendo primum parati Labri ac mox conversa in pietatem crudelitate eiusdem baptismo destinati simulacrum. Romae.* ANT. LAFRERI EXC. Innenansicht des lateranischen Baptisteriums. Beatrizet zugeschrieben, Bartsch XV, p. 271 n. 103; Robert-Dumesnil IX, p. 176 n. 107.

b Es gibt (ziemlich häufige) Abdrücke ohne alle Schrift.

c Später neben Lafreris Adresse noch: *Petri de Nobilibus formis.* Noch später: *G. R. for.*
d (= Giuseppe Rossi alla Pace).

**12.** Arco di Tito Vespasiano.

a A. B. C. ANT. LAFRERI SEQVANVS EXCVD. ROMAE ∞ DXLVIII.

b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

d [Lafreris Blatt ist Nachstich nach einem bei Salamanca erschienenen *A. S. excud.*,
e ohne Stechernamen. Auf späteren Abdrücken ist hinzugefügt: *Nicolo van Aelst formis Romae.*]

**13.** Arco di Lucio Settimio Severo.

A. ANT. LAFRERI SEQVANVS EXCVD. ROMAE ∞ DXLVII. a

[Ist Nachstich nach einem Blatte mit A. S. EXCVDEBAT, ohne Stechernamen.] b

B. Neuer Stich in gleicher Größe, Zeile 1, 2 der Inschrift abgeteilt: PARTHICO / ARABICO. ROMAE CLAVDII DVCHETI FORMIS 1583. c
Später mit van Schoels Adresse. d

C. Neuer Abdruck der Platte Lafreris, statt dessen Adresse: *Romae Nicolai van Aelst formis.* e

**14.** Arco di Galieno.

A. B. C. Ohne jede Adresse. a

**15.** Arco di Costantino.

A. *AnT. Lafrerij Romae*; Signatur ganz klein am unteren Rande. Unter dem Bogen zwei schraffierte Linien. Die Zeilen 1—8 der Inschrift von gleicher Länge, Zeile 5: TYRANNO. a
[In älteren Exemplaren statt dessen ein Stich ohne Adresse, in gleichem Maßstabe und sehr ähnlicher Ausführung wie Lafreris. Unter dem Bogen nur eine schraffierte Linie. Zeilen der Inschrift ungleich lang, Zeile 5: TYRANNO. b
Beide Stiche sind angeregt, doch nicht direkt nachgestochen dem von Agostino Veneziano bei Salamanca publizierten (Bartsch XIV, p. 385 n. 537), mit der Adresse: ANT. SALAMANCA EXCVDEBAT A. V.] c

B. Neuer Stich in gleicher Größe wie Lafreris; ROMAE *Claudij ducheti Formis* 1583. Unter dem Bogen nur eine schraffierte Linie, die Zeilen der Inschrift ungleich lang, Zeile 5: TIRANNO. d
Später mit van Schoels Adresse. e

C. Neue Abdrücke der Lafreri-Platte, sehr abgenutzt und aufgestochen. Die Adresse ersetzt durch *Nicolo van Aelst for.* f
Diese oder die Duchet-Platte ist aufgeführt im Indice de Rossi 1677 n. 13: »*Arco di Constantino intagliato al bulino da Nicolo Beatricetto.*«

**16. 17.** Due tavole di diverse figure sculpite nel medesimo arco.

16. A. B. C. *Tabula marmorea pugnae Dacicae, ex diruto Traiani, ut putatur, arcu, in Constantino cognomento Magni, qua spectat Aventinum, ornatus caussa Romae translata.* Schlachtrelief mit Hornbläser und liegendem Krieger. Stecherzeichen N. B., am unteren Rande des Bildes: *Ant. Lafrerii Sequani formis Romae* 1553. Bartsch XV, p. 266 n. 94; Robert-Dumesnil IX, p. 171 n. 97. Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Claude Duchet (Inv. n. 197). a
Es gibt von diesem Stiche zwei Zustände: auf dem ersten ist der Blitz auf dem sechseckigen Schilde in der Mitte nur in Umrissen, der Grund des Schildes weiß; auf dem zweiten der Blitz schattiert, die Fläche des Schildes mit Punkten ausgefüllt. b

17. A. B. C. Dieselbe Unterschrift. Schlachtrelief von der Attika (= Bartoli, tav. 45); links Pfeiler, rechts römischer Krieger mit ausgestrecktem Arm. Ohne Stechernamen und Adresse. a
[Lafreris Blatt ist Nachstich nach dem von Marco Dente (Bartsch XIV, p. 167 n. 206; Passavant VI, p. 69 n. 27; Thode Antiken in den Stichen Marc Antons, p. 18 n. 45).] b

**18.** Theatro di Vespasiano detto il Coliseo, in forma come era antichamente.

A. Restaurierte Ansicht des Außenbaus, links Einblick in das Innere. Ohne Adresse. Beatrizet zugeschrieben. a
Später: *Petri de Nobilibus formis.* b
Noch später: *Marc(ellini) Clodii formis Romae* (auf Rasur). c
[Vorlage für diesen Stich ist eine sehr große (550 870 mm) Abbildung des Colosseums mit der Adresse ANTONIVS SALAMANCA EXCVDEBAT ROMAE AN. MDXXXVIII. und der Inschrift (in Majuskeln, auf einem Blatte, das ein fliegender Merkur hält): *En tibi* d

*venerabilis moles conspicui illius amphitheatri Romae a divo Vespasiano constructi, in cuius laudem extat illud Martial(is): Omnis Caesareo cedat labor amphitheatro, Unum pro cunctis fama loquatur opus.* — Dies ist ohne Zweifel das Blatt, welches Vasari in der Vita di Niccolò Soggi (VI, p. 40, ed. Milanesi) erwähnt: *certi disegni di Domenico Giuntalodi spediti dall' ambasciatore di Portogallo in Roma a Don Ferrante Gonzaga* (seit 1535 Statthalter von Sizilien) . . . *fra i quali era un Colosseo, stato intagliato da Girolamo Fagiuoli Bolognese, per Antonio Salamanca.* Die sorgfältige Aufnahme ist also den wenigen bisher bekannten Arbeiten Giuntalodis (s. Milanesi a. a. O.) hinzuzufügen. Über den Stecher s. Thieme-Beckers Künstlerlexikon s. v. Faccioli. — Exemplare des großen Stiches in drei Blättern in Erlangen, Fulda und Gotha.]

e [Es gibt von Lafreris anonymer Platte einen Nachstich im Gegensinne (Einblick ins Innere rechts), von dem ich nur einen Abdruck in Wolfegg kenne.]

[Über zwei von Lafreris anonymem Stiche abhängige Blätter, welche die gleiche Rekonstruktion in anderer Weise darstellen, s. u. S. 169 n. 156, 157.]

f B. Neuer Stich, am unteren Rande: THEATRVM SIVE COLISEVM ROMANVM; unten links: *Claudij Duchetti formis* 1581; rechts: *Ambr. Brambilla fec.*

g Später ist Brambillas Name radiert.

h C. Oben links: in drei Zeilen: THEATRVM SIVE COLISEVM ROMANVM; unten n der Mitte: *Nicolai van Aelst Bruxellensis formis Romae.*

### 19. Altra forma del medesimo, come si vede hora.

a A. B. C. Radierung mit der Unterschrift: THEATRVM SIVE COLISEVM
b ROMANVM. Zuerst ohne Adresse, dann: ANT. LAFRERI SEQVANI FORMIS, später:
c *Henricus van Schoel excudit.*

[Es gibt einen schlechten Nachstich von dem sog. Maître au nom de Jésus-Christ mit
d dem Monogramm (s. Bartsch XV, p. 512 f.; Nagler, Monogr. III, n. 2602, 2603) und der Jahreszahl MDLVIII. Unterschrift: THEATRVN XIVE CHOLISEO ROMANVN.]

### 20. Amphiteatro Castrense.

a A. B. C. *Amphitheatrum quod in Exquiliis non procul a templo S. Crucis in Hierusalem lateritium visitur, de vicino Tiberii Caes. castro cognomen castrense consecutum.* Restaurierte Ansicht des Äußeren mit Einblick in die Arena. *Ant. Lafrer. Sequani formis. Romae* ∞ D.LX (vor L ein X radiert).

b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

### 21. Theatro di Marcello.

a A. In älteren Exemplaren: restaurierte Ansicht, Bühne links, Rundung rechts, PYRRO LIGORIO NEAP. INVE. *Romae* MDLVIII *Michaelis Tramezini formis.*

b Die Platte später mit der *Adresse: *Venetiis Donati Rascicotti formis* 15.. (1597?, s. u. n. 33, 35). Weigel, Kunstlager-Katalog III, n. 12 491.

c In Exemplaren aus Lafreris späterer Zeit statt dessen Nachstich in gleichem Sinne, ohne Adresse (Robert-Dumesnil IX, p. 176 zu n. 108).

d [Von einem Nachstich im Gegensinne mit der Marke NB. F (Robert-Dumesnil IX, p. 177 n. 108) ist mir nur ein Abdruck (in Dresden) vorgekommen.]

e B. C. Neudrucke des Stiches ohne Adresse, hinzugefügt ist: *Romae Claudi Duchetti q. Antonii Lafreri nepotis formis.*

### 22. Amphitheatro di Verona.

a A. B. C. *Amphitheatri Veronensis diligens et accurata delineatio,* . . . (längerer Text). Restaurierte Ansicht des Äußeren mit Einblick in die Arena. In der rechten unteren Ecke: *Romae anno* ∞ DLX *Anton. Lafreri Sequani formis ad genitivum archetypum fidelissime expressa.*

b Später mit van Schoels Adresse.

c [Ist Nachstich nach dem großen Blatte von Enea Vico, Bartsch XV, p. 349 n. 419 (dort irrig als Ansicht des Colosseums beschrieben).]

**23.** Porta di San Lorenzo, antichamente detta Acquedotto dell' aqua Martia.

A. B. C. *Aquarum Marciae, Tepulae et Iuliae forma, quae nunc S. Laurentii porta vulgo* a
*appellatur. Ant. lafreri typis Romae Anno sal.* ∝ DLXVI.
Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

**24.** Porta Maggiore, già anticamente detta Nevia et Labicana.

A. B. C. *Veteris aquae Claudiae e Tiburtino forma; via portaque Naevia ac Labicana* a
*nunc Maioris appellatione notissima; servatis architecturae legibus et eadem in anteriore exterioreque parte uncialium litterarum inscriptione repetita, nobilis. Ant. Lafreri. Romae* 1549.
Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. Die Platte war noch 1874 in b c
der Calcografia Reale (Catal. n. 1529). d
[Ist Nachstich in gleicher Größe nach einem Blatte mit der Unterschrift (in Majuskeln): e
*Sic Romae olim pars aquaeduct. nunc vero Porta Maior.* und der Adresse: ANT. SALAMANCA EXCVDEBAT MDXXXVIII. DNCVS.PATVS.
Auf späten schwachen und aufgestochenen Abdrücken ist Salamancas Adresse radiert f
und zugefügt: *Nicolo van Aelst for.*]

**25.** Dissegno del porto di Claudio et di Traiano.

A. In Exemplaren aus Lafreris früherer Zeit: restaurierte Ansicht der beiden Häfen a
Pharus und Koloß links, Via Portuense rechts. In Kartusche der Titel (in Majuskeln): *Antiqua species urbium Portus atque Ostiae ab diversis Ro. imp. conditorum, item duorum ampliss. portuum Claudii Traianiq. descriptio per Pyrrhum Ligorium Neapolitanum facta. Bolognini Zalterii formis.*
[Ist Nachstich im Gegensinne nach dem bei Tramezino erschienenen Blatte, auf welchem b
nach *facta* noch folgt: *et ab Michaele Tramezino ex tabulis aeneis in quas eam incidit excusa. Cum privilegio Summi Pont. et Senat. Venet.* MDLVIII., und welches die Signatur hat: *Iulius de Musis Venet. in aes incidit* MDLIIII (sic).
Späte Abdrücke haben die Adresse: *Gio. B. de Rossi in Navone formis.*] c
In Exemplaren aus Lafreris späterer Zeit: Nachstich nach de Musis in gleichem Sinne. d
Pharus und Koloß rechts, Via Portuensis links. In der linken unteren Ecke in viereckiger Kartusche Titel und Adresse: CLAVDII ET TRAIANI IMPP. ADMIRABILIVM PORTVVM OSTIENSIVM ORTHOGRAPHIA PER STEPHANVM DVPERACH ARCHITECTVM IVXTA ANTIQVA VESTIGIA ACCVRATISSIME DELINEATA. *Ant. Lafreri exc. Romae* 1575. (Robert-Dumesnil VIII, p. 101 n. 43).
Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Étienne Duchet (Inv. n. 29).
Später mit den Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita,* und: *Petri de Nobilibus formis.* e f
Noch später mit **Io. Iacobus de Rubeis formis Romae ad templum S. M. de Pace* (Robert-Dumesnil a. a. O.; Indice Rossi 1677 n. 7). Die Platte war noch 1874 in der g
Calcografia Reale (Catal. n. 1462). h

B. C. Nachstich nach Dupérac im gleichen Sinne: CLADII (sic) DVCHETI FORMIS i
1581. *Ambrosius brambila fec.*

**26.** Battaglia de Romani, pigliata da fragmenti dell' antichità di Roma.

A. Restaurierte Ansicht einer Naumachie, mit der Überschrift: NAVMAOHIAE (sic) a
ID EST NAVALIS PVGNAE EX VETVSTEIS LAPIDVM ET NVMMORVM MONVMENTEIS GRAPHICA DEFORMATIO. Ohne Adresse, Dupérac zugeschrieben (Robert-Dumesnil VIII, p. 102 n. 45).
B. C. Dieselbe Platte mit: *Romae Claudii Duchetti formis.* b
Später mit van Schoels Adresse. c

**27. 28.** Trofei di Mario in doi parti.

27. Die Trophäen mit den drei Putten, Überschrift: TROPHEA MARII DE BELLO CYMBR. PVTAT. AD AED. D. EVSEB. ROM.

A. Ohne Adresse. a
Es gibt Abdrücke ohne alle Schrift. b
B. C. Gleiche Platte mit: *Romae Claudii Duchetti formis.* c

28. Die Trophäen mit der Viktoria. Gleiche Überschrift.

a A. Ohne Adresse.

b Es gibt Abdrücke ohne alle Schrift.

c B. C. Gleiche Platte mit: *Romae Claudii Duchetti formis.*

**29.** Colonna santa condotta dal tempio di Salomone insieme con molte altre colonne poste in San Pietro.

Die gewundene antike Marmorsäule in der Cappella della Pietà in S. Peter. Beatrizet zugeschrieben; Robert-Dumesnil IX, p. 179 n. 114. Nach Passavant VI, p. 102 n. 89 vom »Meister mit dem Würfel«.

a A. B. C. *Ant. Lafrerii Romae.*

b Es gibt sehr seltene Abdrücke ohne die Adresse.

**30.** Colonna di Traiano della parte di fuori, con la demostrazione della parte di dentro et della scala. Ansicht und Durchschnitt der Säule, vergrößert nach dem Blatte in Antonio Labaccos *Libro appartenente all' architettura* (zuerst 1552).

a A. *Ant. Lafreri Romae.*

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Étienne Duchet (Inv. n. 18).

b c Später mit den *Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita* 1582 und: *Petri de Nobilibus formis* Exemplar Quaritch n. 96).

d B. C. In den Exemplaren aus Duchets Zeit findet sich statt dessen eine Ansicht der Säule mit modernen Gebäuden im Hintergrunde; *Claudij Duchetti formis, Ambrosius Brambilla fecit.*

e [Dies Blatt ist Nachstich in gleichem Sinne nach einem Blatte mit der Adresse: ANT. LAFRERI SEQVANI FORMIS ROME 1544, welches sich in Exemplaren aus Lafreris früher Zeit (Darmstadt, Karlsruhe A) an Stelle des Nachstiches nach Labacco findet.

f Lafreris Stich von 1544 ist wiederum ein etwas verkleinerter Nachstich eines Blattes (von Enea Vico?) mit der Adresse: ANT. SALAMANCA EXCVDEBAT.]

**31.** Colonna Antonina con fragmenti di uno degli Obselischi (sic) ch' erano nel Mausoleo di Augusto.

a A. In Exemplaren aus Lafreris früher Zeit findet sich hier ein Stich ohne Adresse. Die Säule steht links, der Obelisk rechts; der Hintergrund ist rohe Nachahmung der Stadtansicht auf Salamancas gleich zu erwähnendem Blatte, welches als Vorlage gedient hat, doch sind die Gebäude des Vordergrundes kopiert nach Salamancas Stich der Trajanssäule (linke Hälfte).

b c Später mit den Adressen: *Pauli Gratiani formis Romae* 1582, und: *Petri de Nobilibus formis* 1585.

[Dies Blatt ist Nachstich in gleichem Sinne nach einem bei Salamanca erschienenen
d mit der Adresse: *A. S. Excudebat* und einem Vogelflügel als Stechermarke (in der linken unteren Ecke). Im Mittelgrunde die Wölfin mit Romulus und Remus sowie der Tibergott, im Hintergrunde Stadtansicht in falschem Sinne (Engelsburg links). Bartsch XV, p. 348 n. 418.

e Es gibt Drucke ohne alle Schrift.]

A. B. C. In Exemplaren aus Lafreris späterer Jahren, ebenso in denen aus Duchets
f und seiner Nachfolger Zeit findet sich statt dessen ein Blatt mit der Adresse: *Ant. lafrerij formis* und dem Vogelflügel in der rechten unteren Ecke. Die Säule steht rechts, der Obelisk links, im Mittelgrunde der Tiber und die Wölfin mit Romulus und Remus, im Hintergrunde Stadtansicht in richtigem Sinne (Engelsburg rechts), auf der die Namen: s. PILATO und P(ons) S. MARIA zugesetzt sind. Bartsch XV p. 348 n. 418.

g [Dies Blatt ist Nachstich im Gegensinne nach dem gleichfalls bei Salamanca erschienenen von Enea Vico mit der Adresse: AEN. VIC. PAR A. S. X. auf einem antiken Gebälkstücke unter der Säule und dem Vogelflügel in der linken unteren Ecke. Bartsch a. a. O.

h Späte Abdrücke (mit dem zugesetzten Titel: LA COLONNA ANTONINA) haben die Adresse: *Joannes Orlandi excudit.*]

**32.** Aguglia overo obselisco (sic) ch' è appresso San Pietro.

A. B. C. OBELISCI VATICANI, QVEM CVM ALII, TVM NOS IPSI NON ITA a
EXACTE ALIAS REPRAESENTAVIMVS, VERISSIMA EFFIGIES IVSTISSIMAQVE
PROPORTIONIS DIMENSIO. Der Obelisk allein, mit wenigen Hauptmaßen: ANT.
LAFRERI FORMIS ROMAE ∞ DL. Die Platte 1584 bei Pietro de'Nobili.

[Mit der »weniger exakten« Abbildung meint Lafreri offenbar einen Stich ohne Adresse, b
welcher den Obelisken mit dem Rundbau von S. Maria de Febribus im Hintergrunde zeigt;
auf der Basis die Inschrift mit richtiger Zeilenteilung. Abdrücke in Dresden und Wolfegg,
auch im Exemplar Quaritch n. 112. Verkleinerter Nachstich im Gegensinne bei J. J.
Boissard, Topographia, tom. I f. N, 3.

Dieser Stich wiederum ist Nachstich im Gegensinne nach einem nicht minder seltenen c
Blatte mit der Adresse A. S. *excudebat* (ein Abdruck in Wolfegg), auf dem die Inschrift
falsch in vier Zeilen abgeteilt, statt der Basis ein roher Steinwürfel gezeichnet ist.

Von Lafreris Stich gibt es einen schlechten Nachstich mit der gleichen Beischrift von d
dem sog. Maître au nom de Jésus-Christ (Abdruck in Erlangen) vgl. Weigel, Kunstlager-
Katalog II n. 12 500) mit der Adresse: ROMAE ∞ DLVIII und dem Stecherzeichen.]

**33.** Circo Massimo in forma antica.

A. Restaurierte Ansicht des Circus, Carceres links, Rundung rechts mit langer Bei- a
schrift (in Majuskeln): *En vobis candidissimi antiquitatum studiosi Circi Maximi descrip-
tionem . . . qualis Apellaea Pyrrhi Ligorii pictoris Neapolitani manu . . . ad unguem reprae-
sentata et summa cura et impensa ex aeneis tabulis mirifice incisis formata . . . Bolognini
Zalterii formis.*

Späte Abdrücke haben neben Zaltieris Adresse noch: *Donati Rascicotti formis* 1597. b

[Zaltieris Blatt ist Nachstich im Gegensinne nach einem Stiche von Nicolas Beatrizet, c
welcher sich auch in Exemplaren aus Lafreris späteren Jahren zu finden pflegt (bei
Bartsch XV, p. 271 n. 105 und Robert-Dumesnil IX, p. 177 n. 100 irrig als Abbildung des
Circus Flaminius beschrieben). Die Beischrift ist die gleiche, nur *summa cum Michaelis
Tramezini cura et impensa* usw. Adresse zuerst: N. BEAVTRIZET LOTARRINGIAE
FECIT (das FECIT radiert) *Michaelis Tramezini formis* MDLII *mense Junio*, auf späteren
Abdrücken ist die Jahreszahl in MDLIII geändert und die Marke der Tramezino (F. M. T. d
im Kreise) zugefügt.

Später findet sich Tramezinos Platte mit den Adressen: *Pauli Gratiani formis Romae* e
1582, und: *Petri de Nobilibus formis.* f

B. C. CIRCI MAXIMI ACCVRATISSIMA DESCRIPTIO DILIGENTISSIME g
DELINEATA PER PYRRVM LIGORIVM PICTOREM NEAPOLITANVM . . . ET
SVMMA CVM CLAVDII DVCHETI CVRA ET IMPENSA EX AENEIS TABVLIS
MIRIFICE INCISIS FORMATA. ROMAE ANNO DOMINI MDLXXXI. *Ambrosius
Brambilla f.* Nachstich nach Ligorio-Beatrizet in gleichem Sinne, Carceres rechts, Rundung
links.

Später Brambillas Name radiert. h

Noch später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. i k

**34.** Circo Flaminio in forma antica.

A. *Circi Flaminii specimen suo cum Euripo . . . Pyrrhi Ligorii pictoris Neapolitani
omnium generum antiquitatis sollertissimi accuratissimique assertoris opera et studio . . .
fidelissime nunc primum aeneis tabulis informatum in lucem prodit. Bolognini Zalterii
formis.* Restaurierte Ansicht des Circus, Carceres links, Rundung rechts. a

[Zaltieris Blatt ist Nachstich im Gegensinne nach einem Stich von Nicolas Beatrizet b
(Bartsch XV, p. 271 n. 104; Robert-Dumesnil IX, p. 177 n. 109), welcher sich auch in
Exemplaren aus Lafreris späteren Jahren findet. Beischrift die gleiche, nur *Michaelis
Tramezini aeneis tabellis.* Adresse zuerst: NB. LOTARINGUS FECIT (das letzte Wort
radiert) *Michael Tramezinus Cal. Mart.* MDLII. Auf späteren Abdrücken ist die Jahres-
zahl in MDLIII geändert und die Marke der Tramezino hinzugefügt.] c

B. C. (Majuskeln:) *Circi Flaminii specimen suo cum Euripo . . . opera et studio Pyrrhi* d
*Ligori . . . iam pridem ex vetustis monumentis eductum, fidelissime nunc denuo Claudius*

*Duchetus aeneis tabellis exculptum in lucem prodire curavit.* MDLXXXI. Ohne Stechernamen. Nachstich nach Beatrizet im gleichem Sinne, Carceres rechts, Rundung links.
e f Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

**35.** Castrum Praetorium.

a A. Grundriß des Lagers rechts, rekonstruierte Ansicht links. *Bolognini Zalterii formis.*
b Spätere Abdrücke haben außerdem die Adresse: *Venetiis Donati Rascicotti formis* 1597.
[Zaltieris Stich ist Nachstich im Gegensinne nach einem Blatte mit der Adresse:
c CVM PRIVILEGIO SVMMI PONT. ET SENAT. VENET. MICH. TRAMEZINI FORMIS MDLIII und der Marke der Tramezino.]

B. C. Nachstich nach Tramezino in gleichem Sinne (Grundriß links, Ansicht rechts):
d ROME CLAVDII DVCHETI FORMIS MDLXXXI, AMBROSIVS BRAM. F.

**36.** Vivario di Marco Varone.

a A. ORNITHON *sive* AVIARIVM M. VARRONIS PYRRO LIGORIO NEAP. INVE. *Bolognini Zalterii formis.*
b [Ist Nachstich nach dem Blatte mit gleichem Titel, aber: ROMAE MDLVIII *Mich. Tramezini formis.*]

B. C. Nachstich nach dem Blatte Tramezinos, aber: ROME CLAVDII DVCHETI
c FORMIS MDLXXXI, AMBROSIVS BRAM. *f.*
d e Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

**37.** Therme Dioclitiane.

a A. THERMAE DEOCLETIANAE ET MAXIMIANAE INTER QVIRINALEM ET VIMINALEM PYRRVS LIGORIVS EX VETERVM MONVMENT. RELIQVIIS. ROMAE ∞ DLVIII. *Bolognini Zalterii formis.* Restaurierte Ansicht der Thermen; die große antike Zisterne (Botte di Termini) links.
b [Ist Nachstich im Gegensinne nach einem Blatte mit der Adresse: MICH. TRAMEZINI FORMIS EXCUS. *Jac. Bossius Belga in aes incid.* und gleicher Jahreszahl.
Die Platte war 1584 bei de' Nobili.]

B. C. Verkleinerter Nachstich nach Tramezino, im Gegensinne (Botte di Termini links).
c PYRRVS. LIGORIVS. VETERVM. MONVMENT. RELIQVIIS. *Claudii Duchetti formis Romae* 1582. *Ambrosius brambilla f.*
d Später mit van Schoels Adresse.

**38.** Sepoltura di Metella nella Via Appia.

a A. B. C. *Metellae uxoris Crassi sepulchrum . . . Antonii Lafrerii Romae* 1549.
b Es gibt späte Abzüge, auf denen die Quadern retuschiert sind (auf dem Fundament in der Mitte statt wagerechter Linien gekreuzte, auf dem Zylinder starke senkrechte Strichelung statt der wagerechten Punkte).
c Noch später sind Drucke mit van Schoels Adresse.

**39.** Sepoltura di C. Cestio appresso la porta di San Paolo.

a A. Ansicht der Pyramide allein, mit Beischrift: SEPVLCHRVM C. CESTI EPVLONIS OSTIENSI VIA ET PYRAMIDE ET MARMORE QVADRATO NOBILISSIMVM ATQ. OMNIVM VETVSTISSIMVM ROMAE ∞ DXLVII. ANTON. LAFRERI SEQVANI FORMIS.
b Spätere Abdrücke mit: *Petri de Nobilibus formis.*
c Ist veränderter Nachstich nach einem bei Salamanca zuerst 1546 ohne Adresse, dann
d mit der in ∞ DXLVIIII geänderten Jahreszahl und: A. S. EXCVDEBAT erschienenen
e f Blatte, mit Landschaft im Hintergrunde. Salamancas Platte war später bei van Aelst,
g dann bei den Rossi alla Pace (Indice 1677 n. 15) und existiert noch in der Calcografia
h Reale (Catalogo 1874 n. 1526).

[Lafreris Blatt ist nachgestochen von dem sog. Maître au nom de Jésus-Christ, mit
i der Jahreszahl ∞ DLVI.]

B. C. Nachstich nach Lafreri mit: CLAVDII DVCHETI FORMIS ROMAE 1582. *Ambrosius brambilla fec.* k

**40.** Sepoltura di Lucio Settimio, chiamata il Settizonio, nella via Appia.

A. Ansicht der Ruine mit langer Beischrift (in Majuskeln): *Luci Septimi Severi Caesaris in via Appia, quantum quidem consequi coniectura potuerunt, sepulcrum . . . Romae* ∞ DXLVI. ANT. LAFRERI SEQVANI FORMIS. a

Später mit der Adresse des Pietro de' Nobili. b

Auf ganz späten Abdrücken sind beide Adressen radiert. c

B. C. Neue Platte mit gleicher Beischrift; CLAVDII DVCHETI FORMIS ROMAE 1582, *Ambrosius brambilla fecit.* d

Auf späteren Abdrücken ist Brambillas Name radiert. e

Noch später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. Die Platte war noch 1874 in der Calcografia Reale (Catal. n. 1460). f g h

**41.** Sepoltura antica nella via Ostiense.

A. B. C. Ansicht des jetzt zerstörten Grabmals des M. Antonius Antius Lupus, mit Beischrift: *Antiquum Ostiensi via sepulchrum marmoreum, amplum quadratum ad tertium ab Urbe lapidem, fascium ac securium et aliis ornamentis insigne. Antonii Lafreri formis Romae* 1551. a

Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

[Es gibt einen Nachstich von dem sog. Maître au nom de Jésus-Christ mit der gleichen Beischrift, nur daß am Schluß hinzugefügt ist: ∞ DLVIIII; unter der Stechermarke: ROMAE INPRIMEBAT LAFRERI.] d

**42.** Sepoltura nella via Cassia.

A. B. C. *In via Cassia Roma ad tertium lapidem monumentum marmoreum huiusmodi forma et ornamentis exesum prope vetustate.* Ansicht des sog. »Sepolcro di Nerone« (Grab des P. Vibius Marianus). *Antonii Lafreri formis Romae* 1551. S. o. S. 126. a

**43.** Sepoltura di Bacco posta nel suo tempio nella Via Numentana.

A. ANTIQVI EX PORPHIRITE SARCOPHAGI. IN. BACCHI AD SECVNDVM AB VRBE VIA NOMENTANA LAPIDEM . . . *sepulcri Constantiae Constantini Magni filiae . . . vulgo noti* DEFORMATIO. Der Porphyrsarkophag der Constantia, jetzt im vatikanischen Museum, Sala a Croce Greca. Helbig-Amelung, Führer I [3], p. 203 n. 309. Adresse: *Ant. Lafreri sequani formis Romae* ∞ DLIII. a

Später mit den Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita*, und: *Petri de Nobilibus formis.* b c

Die Platte war noch 1874 in der Calcografia Reale (Catal. n. 1401). d

B. Neuer Stich mit gleicher Beischrift: *Claudii Ducheti formis Romae* 1582. *Ambrosius brambilla fecit.* e

Auf späteren Abdrücken ist Brambillas Name radiert. f

C. Nachstich nach einem der vorigen, die Maske im oberen Friese blickt nicht, wie bei Lafreri-Duchet, nach rechts, sondern geradeaus, die Stütze unter der linken Ecke des Sarkophags ist weggelassen. Im Texte am Schlusse: DEFOMATIO. Adresse: *Nicolo van Aelst formis Romae.* g

**44.** Tavola di marmo delli segni delle cohorte et Aquila legionaria insieme con altri instromenti da guerra in casa del Cardinale Cesis.

A. B. C. (Majuskeln:) *In aedib. Federici Card. de Caesis sub Vaticano. Tabula marm. cohortium signis duobus, aquilaq. legionaria atque aliis cum instrumentis bellicis tum carea pullaria inscriptionibusq. perelegantibus insignis.* Das Relief des Pompeius Asper, jetzt im Palazzo Albani-del Drago alle Quattro Fontane. Matz-Duhn 3878. ANT. LAFRERI FORMIS EXACTISSIME DELINEATA ROMAE ∞ DLI. Der Stich wird Beatrizet zugeschrieben; Bartsch XV, p. 265 n. 92; Robert-Dumesnil IX, p. 170 n. 95. a

**45.** Calendario antico nel Palazzo di Farnese.

A. Das sog. Calendarium Maffeianum, CIL. VI, 2297, vgl. CIL. I, ed. 2, p. 222. Jetzt Bruchstücke im kapitolinischen Museum. Ohne Adresse. a

[Ein Nachstich ist 1574 bei Plantin in Antwerpen von B. A. Montanus herausgegeben, wiederholt in Graevius Thesaurus antiq. VIII, p. 13—16; s. Mommsen CIL. I a. a. O.]

b B. C. Dieselbe Platte mit: *Romae Claudii Duchetti formis.*

c Spätere Abdrücke haben van Schoels Adresse, noch spätere: *Jo. Jac. de Rubeis formis*
d *Romae ad templum S. M. de Pace* (vgl. Indice 1677 n. 65). Die Platte ist noch in der
e Calcografia vorhanden (Catal. 1874 n. 1429).

**46.** Tricliniario, tavola di marmo, del modo dei convivii degli antichi, in detto loco.

a A. B. C. (Majuskeln:) *Tricliniarium lectorum, tripedis mensae et accumbentium ex marmoreis tabulis graphica deformatio. Romae* ∞ DXLVIIII. ANT. LAFRERI. Sog. Ikarios-Relief, jetzt im British Museum. Hauser, Neuattische Reliefs, p. 190 n. 3; Reinach *Répertoire de reliefs* II, 464.

**47.** Lupa di bronzo con Romolo et Remo in Campidoglio.

A. B. C. LVPAE ROMVLVM ET REMVM VRBIS CONDITORES LACTANTIS |
a ANTIQVVM AC AENEVM IN CAPITOLIO SIGNVM. ANT. LAFRERII FORMIS. ROMAE MDLII.

Die Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili.

b c Späte Abdrücke haben Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

d [Es gibt einen Nachstich im Gegensinne (Kopf der Wölfin nach rechts) ohne Adresse, die Inschrift in drei Zeilen abgeteilt.

Einen anderen *Nachstich zitiert Nagler, Monogr. IV, p. 998 n. 3470 nach Zanetti,
e Gab. Cicognara n. 602: Zeilenteilung der Beischrift wie bei Lafreri, doch Zeile 1 am Ende: LATTANTIS. Kein Stechername, sondern nur: R. ∞ DLVI. Ob auch vom sog. Maître au nom de Jésus-Christ?]

**48.** Statua equestre di bronzo di Marco Aurelio posta in Campidoglio.

A. M. AVRELII ANTONINI PII EQVESTRIS STATVA AENEA IN AREA
a CAPITOLINA. Reiter nach links, die Inschrift auf der Basis in fünf gleich großen Zeilen. N.B. F. *Antonii Lafreri Sequani formis* ∞ DXLVIII *R.*; vgl. Bartsch XIV, p. 376 n. 515 A,
b XV, p. 263 n. 87; Robert-Dumesnil IX, p. 168 n. 90. Später: *Petri de Nobilibus formis.*

c [Lafreris Blatt ist Nachstich nach einem dem Marco Dente zugeschriebenen; s. Bartsch a. a. O.

d Es gibt einen Nachstich in gleichem Sinne mit dem Monogramm A V; Bartsch a. a. O.; Nagler, Monogramm. I, p. 584 n. 1404.]

B. C. Neuer Stich von Cornelis Bos, nach Beatrizet, in gleichem Sinne und gleicher Größe, mit derselben Unterschrift, doch die letzten fünf Worte in Minuskeln; Basisinschrift
e in sieben Zeilen, von denen die letzte kleiner, Stechermarke C. B. in Umrandung, keine Adresse.

f Später mit van Schoels Adresse.

**49.** Trionfi di Marco Aurelio, in tavola di marmo, nel palazzo di Campidoglio.

A. *M. Aur. Imp. triumphi imago, ad haec usq. tempora Romae in Capitolio pulcherrimo marmore inter tot urbis ruinas posteritati servata.* Das Relief mit dem Kaiser auf Triumphwagen, jetzt im Konservatorenpalast. Helbig-Amelung, Führer I $^3$, p. 505 n. 892. *Ant.*
a *Lafr. Sequan. typis Romae* ∞ DLX *expressa.* Der Stich wird Beatrizet zugeschrieben (Bartsch XV, p. 264 n. 88; Robert-Dumesnil IX, p. 168 n. 91), ist aber vielleicht eher von Jac. Bos.

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Etienne Duchet (Inv. n. 21).

b Spätere Abdrücke haben die Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita,* und: *Petri de*
c *Nobilibus formis.*

d Es gibt einen Nachstich im Gegensinne, ohne alle Schrift.

e B. C. Nachstich nach Beatrizet in gleichem Sinne: *Claudi ducheti formi (sic) Romae* 1583.

f Spätere Abdrücke haben: *Ioannis Orlandi formis rome* 1602.

**50.** Battaglia di Amazzone, in tavola di marmo, in doi fogli, in detto loco.

A. B. C. (In Majuskeln:) *Amazonum pugna adfabre effieta de sarcophago vetustissimo quod in Capitolio visitur, eamque aeneis formis incidit atque in edibus suis suaque impensa Nicolaus Beatricius Lotharingus in lucem ad communem omnium qui rebus antiquis oblectantur utilitatem emisit. K. Ian.* ∞ DLIX. Jetzt in Villa Pamphili; Robert, Sarkophag-Reliefs II Taf. 37 n. 89, cf. p. 109; Vgl. Bartsch XV, p. 267 n. 98; Robert-Dumesnil IX, p. 171 n. 98. Die Platte war noch 1874 in der Calcografia Reale (Catal. 1399). a b

**51.** Tavola di marmo degli instromenti che s' adopravano per far sacrificii.

A. Der Fries mit Opfergeräten und Schiffsteilen, welcher im Mittelalter in S. Lorenzo fuori le mura war, jetzt im kapitolinischen Museum. Ohne Adresse, mit Erklärungen der einzelnen Stücke (A—M); der Text endigt: *quae omnia hodie in capitolio intra Conservator. palatium visuntur.* Beatrizet zugeschrieben; Bartsch XV, p. 266 n. 93; Robert-Dumesnil IX, p. 170 n. 96. a

Es gibt Abdrücke ohne alle Schrift. b

B. C. Die gleiche Platte mit: *Romae Cl. Ducheti formis.* c

Spätere Abdrücke haben van Schoels Adresse. d

**52.** Dissegno d' un sacrifitio antico, in tavola di marmo.

A. *Solitaurilium sacrificiorum . . . ex antiqua marmorea tabella Romae pariete cuidam in Marci fixa illustris effigies.* Relief, jetzt im Louvre, Clarac I, 220 n. 312. *Antonii Lafrerij formis Romae* 1553. Linienstich, länglich, am rechten Ende zwei Altäre. a

Später mit den Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita*, und: *Petri de Nobilibus formis.* b c

Noch später bei den Rossi alla Pace; Indice 1677 n. 42: *Sacrificio antico detto Solitaurilia, intagliato al bulino da Nicolò Beatricetto.* Die Platte noch in der Calcografia; Catalogo 1874 n. 1398. d e

B. Ätzdruck, mehr quadratisch, am rechten Ende nur ein Altar. Mit gleicher Beischrift und der Adresse: *Ant. Lafrerii.* (o. J.). f

Spätere Abdrücke mit: *Jo. Orlandi formis* 1602. g

**53. 54.** Cavalli di Praxitelle et Fidia, di forma dinanti et di retro, separati sono nel monte Quirinale detto monte Cavallo.

53. A. Vorderansicht, die Statuen in falscher Stellung: OPVS PRAXITELIS links — OPVS FIDIAE (der Dioskur mit dem aufgemauerten Pferde) rechts. ANT. LAFRERI SEQVANI FORMIS ROMAE ∞ DXLVI. a

Die Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili.

[Lafreris Blatt ist Nachstich im Gegensinne nach einem bei Salamanca ohne Stechernamen erschienenen (vgl. Michaelis, Röm. Mitteilungen 1898, p. 263), auf dem die Stellung der beiden Statuen richtig ist (der Dioskur mit dem aufgemauerten Pferde links). Adresse: ANT. SALAMANCA auf der linken Basis. b

Spätere Abdrücke mit: *Nicolo van Aelst for.* c

Noch spätere, auf denen Salamancas Adresse radiert ist, haben ein aus A M F zusammengesetztes Monogramm auf der rechten Basis. Nach Nagler, Monogr. I, p. 421 n. 964, wäre dies das Zeichen des Jacomo Marcucci; da auf einem späten Abdrucke des Stiches des Toro Farnese (u. S. 165 n. 118) zugesetzt ist: *Angela Marchucci formis Romae* 1620, ist es vielleicht eher *A(ngela) M(arcucci) f(ormis)* aufzulösen.] d

B. C. Neuer Stich in Brambillas Manier, der Dioskur mit dem untermauerten Pferde rechts (falsch). ROMAE 1584 CLAVDII DVCHETI FORMIS. e

Spätere Abdrücke haben: *Joannis Orlandi formis rome* 1602. f

54. A. B. C. *Equitum in Quirinali aversa parte marmorei colossi Romae, absolutissima Praxitelis et Fidiae manu, Ant. Lafrerii Sequani formis* R. ∞ DL. Der Dioskur mit dem aufgemauerten Pferde rechts (richtig). S. Michaelis a. a. O., wo Faksimile S. 261. a

**55.** Statua di Hercole famosissima in casa de' Farnesi.

A. *Omnium elegantissimum Herculis signum Gliconis Atheniensis peritissimi artificis manu fabrefactu(m), quod Paulo* III *Pont. max. in thermarum Antoniniarum ruderibus in-*

*ventum et in domus Farnesianae ad campum Florae interiori porticu locatum. Ant. Lafreri* a *Seq. aeneis formis diligent. expressit* ∞ DLXII. *Jacobus Bossius Belga incidit.*

b c Spätere Abdrücke haben die Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita*, und: *Petri de Nobilibus formis.*

d Auf noch späteren sind beide Adressen radiert und statt dessen: *Gio. Iacomo de Rossi lo stampa in Roma alla Pace.* Vgl. Indice Rossi 1677 n. 49: *»Statua d'Ercole nel Palazzo Farnese intagliato da Nicolò Beatricetto.«*

e B. Neuer Stich von Giorgio Ghisi, ohne Beischrift, das Stecherzeichen G MA F in Umrahmung oben links.

f C. Dieselbe Platte, zugefügt ist: *Nic. Van Aelst for.*

**56.** Hermafrodito, statua nel detto loco.

a A. B. C. HERMAPHRODITI STATVA EX BASALTE DVRITATIS COLORISQ. FERREI ROMAE IN PALLATIO (sic) FARNESIANO COLLOCATA. Statue des Apollo, oberwärts nackt. Im 15. Jahrhundert in Casa Sassi, jetzt im Museum zu Neapel. Vgl. Heemskercks, Skizzenbücher I p. 27, II p. 40. ANT. LAFRERII FORMIS ROMAE MDLII.

b c Spätere Abdrücke mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

d [Lafreris Blatt ist Nachstich nach einem Blatte Marc Antons; Bartsch XIV, p. 256 n. 332; Passavant VI, p. 27 n. 163; Thode, Die Antiken in den Stichen Marc Antons p. 2 n. 2.]

**57.** Simulacro d' Apolline di marmo nel Palazzo papale in Belvedere.

A. B. C. SIC ROMAE EX MARMORE SCULP. IN PALATIO PONT. IN LOCO a QVI VVLGO DICITVR BELVEDERE. ANT. LAFRERII FORMIS ROMAE MDLII. Der Apoll in Nische, etwas von links gesehen.

b [Nach einem der Stiche Marc Antons Bartsch XIV, p. 248 f. n. 330 oder 331. Über die zahlreichen Stiche und Nachstiche (von Agostino Veneziano u. a.) vgl. Bartsch a. a. O., Passavant VI, p. 27 n. 162; Thode, Die Antiken in den Stichen Marc Antons, p. 1 f.]

**58.** Statua di Commodo Imperatore in Belvedere.

A. (In Majuskeln:) *Commodi Imp. faciem atque habitum Herculis induti ac pusionem infantem (cuius errore periit) brachio laevo gestantis statua insignis ita ut in Belvedere (Pont. horto sic vulgo appellato) extat.* Statue des Herakles mit dem kleinen Telephus auf dem Arme, jetzt im Vatikan. Amelung, Vat. Katalog I, p. 738 n. 636; Helbig-Amelung, a Führer I³, p. 64 n. 108. ANT. LAFRERI SEQUANI FORMIS EXPRESSA ROMAE ANNO ∞ DL.

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Etienne Duchet (Inv. n. 23).

b c Später mit den Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita*, und: *Petri de Nobilibus formis*

d Noch später bei den Rossi alla Pace; Indice 1677 n. 50: *Statua di Ercole ovvero di Commodo imperatore, con un putto in braccio, in Belvedere al Vaticano, intagliato al bulino da Nicolò Beatricetto.*

e [Scheint Nachstich nach einem bei Salamanca erschienenen Blatte, von dem ich nur späte Abdrücke kenne. Unterschrift: *Commodi Imp. prout in Pontificio horto (Belvedere vulgariter vocato) collocatum videtur simulacrum.* In der rechten unteren Ecke:

*/ / / / / / / / / figura di un*
*Roma in / / / / / / / / / / /*
*Ant. Sal.* *e*

f (die Platte ist rechts abgeschnitten). Unter der Beischrift: *Marc. Clod. formis.* Abdrücke u. a. im Exemplar Cicognara B und in dem des British Museum.]

g B. C. Neuer Stich mit gleicher Unterschrift (von Cornelis Cort?): *Romae claudii ducheti formis* 1582.

**59.** Statua di Laochon in Belvedere.

a A. LAOCHOON. ROMAE IN PALATIO PONT. IN LOCO QVI VVLGO DICITVR BELVIDERE. Die Gruppe in richtigem Sinne, ohne Nische, der rechte Arm des Vaters ergänzt, Arm des jüngeren und Hand des älteren Sohnes unergänzt. Ohne Adresse. Beatrizet zugeschrieben. Bartsch XV, p. 264 n. 91; Robert-Dumesnil IX, p. 169 n. 94.

[Ist Nachstich nach Marco Dente (Bartsch XIV, p. 260 n. 353; Passavant VI, p. 70 b
n. 48; Thode p. 13 n. 35): Signatur: MRCVS RAVENAS, im Hintergrunde halb zerstörte
Mauer mit Gesims, die Figuren unergänzt.

Es gibt einen Nachstich im Gegensinne mit der Signatur: *Cornelius Bos faciebat* 1548.] c

Statt der Platte ohne Adresse findet sich im Speculum selten eine andere gleichfalls
Beatrizet zugeschriebene (Bartsch a. a. O. n. 90; Robert-Dumesnil n. 93), welche die völlig
ergänzte Gruppe in halbrunder Nische zeigt. Entweder ohne Adresse oder mit ANT. d
LAFRERI unter der Unterschrift. e

B. C. Neudruck der Platte ohne Nische, zugefügt ist: *Romae Claudii Duchetti formis.* f

**60.** Simulacro del Tevere di marmo, in Belvedere.

A. B. C. Langer Text in Majuskeln: *Ecce tibi candide lector Tiberis fluvi simulachrum* a
*. . . quod in Vaticano adhuc extat diligenter deformatum et in hac tabella Ant. Lafreri aeneis
formis ad amussim excusum.* Beatrizet zugeschrieben; Bartsch XV, p. 267 n. 96; Robert-Dumesnil IX, p. 172 n. 100.

Dann mit den Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita,* und: *Petri de Nobilibus formis.* b c

Später mit: *Henricus van Schoel excudit.* d

Noch später mit: *Gio. Jacomo de Rossi la stampa in Roma alla Pace* (Indice Rossi 1677 e
n. 55.). Die Platte war noch 1874 in der Calcografia (Catal. n. 1376). f

**61.** Simulacro del Nillo, di marmo, in Belvedere.

A. B. C. Langer Text in Majuskeln: *Veterum monumentorum studiose lector . . . haec* a
*omnia tibi Ant. Lafreri aenea tabula nunc profert ex antiquo simulachro quod in Vaticano adhuc
conspicitur exacte effigiata.* Beatrizet zugeschrieben; Bartsch XV, p. 267 n. 95; Robert-Dumesnil IX, p. 172 n. 99.

Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

Noch später bei den Rossi alla Pace (Indice 1677 n. 56). Die Platte war noch 1874 d
in der Calcografia (Catal. n. 1377). e

**62.** Simulacro di Oceano nella casa di Gioanbattista et Gioanvincenzo de Fabii alla Piazza di Sciarra.

A. Langer Text in Majuskeln: *Amice quam tu hic effigiem spectatu raram demiraris* a
*Oceani est annis superiorib. Romae reperta ad arcum Campiliani . . .* Von Nicolas Beatrizet,
*Romae* ∞ DLX. Bartsch XV, p. 267 n. 97; Robert-Dumesnil IX, p. 173 n. 101.

B. C. Neuer Abdruck derselben Platte, hinzugefügt ist: *Roma Claudii Duchetti formis.* b

Später mit: *Joannes Orlandi formis.* c

**63.** Adone statua di marmo nel palazzo del Vescovo d' Aquino.

A. B. C. *Antiquum ex pario marmore, in aedibus Hadriani episcopi Aquinatis, et
numeris omnibus absolutum, et omnium quae multis abhinc annis eruta Romae sunt integerri-* a
*mum simulacrum.* Der vatikanische Meleager (Amelung, Vat. Katal. II, p. 33 n. 10;
Helbig-Amelung, Führer I [3], p. 79 n. 128) in richtigem Sinne (Hund zur Rechten, Eberkopf
zur Linken): *Con gratia et privilegio Ant. Lafrerius Sequanus* R. ∞ DLV.

[Ist Nachstich nach einem Beatrizet zugeschriebenen mit der Adresse: *excudebat Ant.
S.* 1543. b

Spätere Abdrücke haben dazu noch: *Horatius Pacificus formis,* und: *Appresso Gio.* c
*Battista de Rossi in Piazza Navona.* d

Ganz späte statt dieser radierten Adressen: *In Roma presso Carlo Losi* 1773. e

Es gibt einen Nachstich im Gegensinne (Hund zur Linken, Eberkopf zur Rechten des f
Meleager), der zuerst keine Adresse hat.

Später mit: *Henricus van Schoel excudit Ioannes Orlandi formis rome* 1602 (Orlandis g
Name radiert).] h

**64.** Simulacro di Venere pigliato dall' antico.

A. B. C. ROMAE AB ANTIQVO REPERTVM ∞ DLXI. Venus mit kleinem Amor
(aus der Sammlung Este in Tivoli?). Enea Vico zugeschrieben; Bartsch XV, p. 293 n. 24. a
Mit der abgeschliffenen Adresse: *Ferr. Bertelli exc.*

**65.** Statua della Dea Florida.

A. Proserpina mit Blumen im Arm; Unterschrift: SE RAPITA LASCIAI VERDVRE
ET FIORI / REGINA HOR GODO ET PIENE ANCORA LE MANI / LIETA NE
a TENGO DI PIV GRATI ODORI. Mit der abgeschliffenen Adresse: *Ferrando Berteli*
*excudebat.* Gleichfalls Enea Vico zugeschrieben. Bartsch XV p. 293 n. 23.
b B. C. Neuer Abdruck; hinzugefügt ist über Bertellis Adresse: *Romae Claudii Duchetti*
*formis.*
c d Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

**66.** Tavola marmorea di erudittione.

A. B. C. Das Mithras-Relief in der Sammlung Ottaviano Zeno (Cumont, *Monuments*
a *rélatifs au culte de Mithras*, p. 231 n. 70): *Antonii Lafrerii Sequani formeis. Anno* ∞ DLXIIII.
b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. Die Platte war noch 1874 in
d der Calcografia Reale (Catal. n. 1400).

**67.** Statua del Re Pyrro in casa de' Massimi.

A. B. C. *Pyrrhi Molossorum regis . . . simulachrum, quod Romae in porticu domus*
*Maximi Archiepiscopi Amalphitanorum situm Ant. Salamanca aeneis typis suis delineavit*
*et publicae studiosorum utilitati Anno* ∞ DLXII *in lucem misit.* Der kolossals Mars vom
Nervaforum, jetzt im kapitolinischen Museum; Helbig-Amelung I [3], p. 759 n. 40. Mit der
a Signatur: *Iacobus Bossius Belga incidit.*
b Es gibt Abdrücke ohne die Unterschrift, nur mit Bos' Signatur.
c d Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

**68.** Simulacro d' un putto piscatore, di marmo.

A. B. C. PVERI PISCANTIS E PARIO MARMORE ABSOLVTISSIMVM SIMV-
LACHRVM ROMAE IN VALLE VATICANA INVENTVM. Statue eines kleinen sitzenden
a Fischers, jetzt im kapitolinischen Museum. Vgl. Michaelis, Röm. Mitteilungen 1891, p. 47.
ANT. LAFRERI SEQVANI FORMIS. *Anno Salutis* ∞ DLXVII.
b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.
[Es gibt einen Nachstich in gleicher Größe und in gleichem Sinne mit derselben Unter-
d schrift und der Adresse: *Superiorum permissu* 1594 — *a Phlo. et Io. Turpino quaesita.*]
e Diese Platte war noch 1874 in der Calcografia Reale, Catal. n. 1374].

**69.** Le tre Gratie.

A. B. C. SIC ROME CARITES NIVEO EX MARMORE SCVLP. Gruppe der drei
a Grazien nach einem antiken Relief [1]). Die Grazie mit zwei Äpfeln links, die mittlere langt
mit der Linken danach, im Hintergrunde drei Palmbäume. Ohne Adresse. Bartsch XIV,
p. 256 n. 341 b.
b [Das Blatt ist Nachstich im Gegensinne nach einem von Marco Dente mit gleicher
Unterschrift, welches das Relief in richtigem Sinne (die Grazie mit zwei Äpfeln rechts,
die mittlere langt mit der Rechten danach) darstellt. Neben dem Stechermonogramm SR

[1]) Gewöhnlich nimmt man an, der Stich reproduziere das Weihrelief der Batinia Priscilla, welches sich im 16. Jahrhundert in der Sammlung Podocataro, später Carlo da Fano befand; s. Mazochi, Epigrammata antiquae Urbis (152), f. 105 v (Abbildung in Holzschnitt); Aldrovandi, Statue di Roma, p. 145; CIL. VI, 548. Es ist aber nicht außer Acht zu lassen, daß im 16. Jahrhundert in Rom noch ein anderes Relief existierte, welches in einem wesentlich Detail, den Palmen im Hintergrunde, dem Stich noch mehr entsprach. Beschrieben wird es von Steph. Pighius in einer neuestens zutage gekommenen im Besitz des Herrn Geh. Rat Marc Rosenberg zu Schappach befindlichen Handschrift f. 140: *Apud S. Marcum e regione Altheriorum in domo privata semper clausa. Tres Gratiae in labro striato nudae opere pulcherrimo. Quae in lateribus adversae prope se habent hydrias longas erectas tales* (Skizze eines schlanken hohen Gefäßes) *item palmae utrinque stant. Quae ad dextram, pomum manu praetendit, quae ad sinistram, spicas.*

*Ant. Sal. exc* Bartsch XIV, p. 256 n. 341 a; Passavant VI p. 70 n. 43; Thode, Antiken n. 10 und p. 19 n. 47.

Es gibt * Abdrücke nur mit dem Stecherzeichen, ohne Salamancas Namen. c

Spätere haben statt Salamancas Adresse: *Jacobus Laurus instauravit et excussit* 1590. d

Dentes Blatt ist wiederum Nachstich in gleichem Sinne nach Marc Anton; Bartsch XIV. e
p. 255 n. 340; Thode a. a. O.]

Selbständig ist der Stich von Enea Vico mit der Unterschrift: EXEMPLAR CHARI- f
TVM EX POLICLETI OPERE MARMOREO SVMPTVM, welcher die Graziengruppe in einer Felslandschaft darstellt. Adresse: 1542 E. V. *Ant. Sal. exc.* Bartsch XV, p. 91 n. 20.

**70.** Statua di Marforio.

A. Statue des liegenden Flußgottes, welche jetzt im Hofe des kapitolinischen Museums a
aufgestellt ist (Helbig-Amelung, Führer I³, p. 413 n. 756) an seiner mittelalterlichen Stelle neben der Kirche S. Martina. Über der Statue ein Sonett: *Quest' è di Roma un nobil cittadino . . . et ha nome:* MARFVORI. Unten ein Streifen von 85 mm Höhe an die Platte angesetzt, mit der Zeichnung von vier antiken Inschriftbasen (Weihungen an die Fortuna Redux, die Pax Augusta, die Victoria und den Kaiser Constantius; CIL. VI, 196, 198, 199. 1132) und der Beischrift (in Majuskeln:) *Quattuor has statuarum bases cum suis inscriptionibus anno* ∞ DXLVII *una cum aliis nonnullis ad arcum Sept. Severi non procul ab hac Marforii statua erutas non absurde hic subiungi posse putavimus. Ant. Lafreri Sequanus excudebat Romae* ∞ D.L. Beatrizet zugeschrieben.

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Etienne Duchet (Inv. n. 54).

Später mit: *Petri de Nobilibus formis.* b

[Lafreris Blatt ist Nachstich nach * einem von Salamanca publizierten, auf welchem c
nur die Statue mit dem Sonett, nicht aber die Inschriftbasen wiedergegeben sind; A. S. ESCVDEBAT. Passavant VI p. 120 n. 117 (Beatrizet). Spätere Abdrücke haben statt dessen (auf Rasur): MARC. C. ESCVDEBAT. d

Noch spätere Abdrücke haben unter obiger Adresse: G. RO. FO. (= Giuseppe de'Rossi e
alla Pace; vgl. Indice Rossi 1677, n. 53).

Die Platte noch vorhanden in der Calcografia Reale (Catal. 1874, n. 1375). f

Es existiert ein Nachstich mit der Adresse: *Gio. Franc. Camotio lib. o alla Piramide exc.* g
*Renatus F.* ∞ DLXVI (vom sog. Maître au nom de Jésus-Christ).]

B. Neuer Stich, nur Marforio mit Sonett, ohne die Inschriften. *Romae Claudii duchetis* h
*formis* 1581.

Später mit: *Joannes Orlandi formis rome* 1602. i

C. Neuer Stich, nur Marforio und Sonett, ohne Inschriften. *Nic. van Aelst formis.* k

**71.** Statua di Pasquino appresso la Casa del Card. Ursino.

A. B. C. Die Statue mit Sonett und zwei Reihen von je fünf Zetteln. Auf II, 1 Vierzeiler: a
*Pasquin tu fusti e sarai sempre un pazzo* usw.; II, 2: — *Non dir mai ver se voi viver in corte.* ANT. LAFRERI FORMIS ROMAE ∞ D.L.

Ganz späte Abdrücke haben statt dessen: ANT. LAFRERI FORMIS. *Joannis* b
*Orlandi formis Romae* 1602. Die vier ersten Zettel der ersten Vertikalreihe sind radiert, ebenso die letzte Zeile in II, 1; im Sonett ist Zeile 10 ganz und außerdem einige Worte unleserlich gemacht.

[Lafreris Blatt ist Nachstich nach einem bei Salamanca erschienenen mit der Adresse: c
*Ant. Salm. Scudebat Romae Anno* 1542 (dies ist der bei Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom zu n. 965 zitierte »Stich von Antonio Saidelot«).

Auf späten Abdrücken statt Salamancas radierter Adresse: *Marc. Clod. for.*] d

In einzelnen alten Exemplaren des Speculum findet sich statt Lafreris Stich ein anderer e
Nachstich nach Salamanca mit etwas geändertem Texte (Zettel II, 1: *Che guardi tu, che leggi o Babbuino? non vedi tu ch' io son Mastro* PASQVINO; II, 2: *Non dir mai mal se vuoi viver in corte*), ohne Adresse.

Wahrscheinlich diese Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili. Es gibt davon späte
Abdrücke, auf denen unter dem Sonett die Jahreszahl 1570 eingetragen ist. In der rechten f
unteren Ecke radierte Adresse: *Pauli Gratiani formis Romae* (?). Noch später ist am g
unteren Rande in der Mitte zugefügt: *Nicolo van aelst formis Romae.*

**72.** Roma trionfante, con il re Numida prigione, in casa del Cardinale Cesis.

A. B. C. ROMA VICTRIX DE DACIA PROVINCIA SVBACTA TRIVMPHANS... *Hae statuae, in antiquissimo marmore, erudita manu sculptae . . . Romae in hortis Faederici cardinalis Caesii . . . una ampliore loco honoris caussa collocatae.* Sitzende Kolossalstatue, als Roma restauriert, an der Basis Konsole mit trauernder Provinz (»Dacia«), zur Rechten und Linken zwei Barbarenstatuen ohne Hände. Jetzt im Hofe des Konservatorenpalastes.
a Hülsen, Römische Antikengärten (1916), p. 25 n. 84—87. ANT. LAFRERI *R.* ∞ DXLVIIII. Beatrizet zugeschrieben; Bartsch XV, p. 264 n. 89; Robert-Dumesnil IX, p. 169 n. 92.

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Etienne Duchet (Inv. n. 5).

Auf späten Abdrücken ist der untere Rand der Platte mit Lafreris Adresse abgeschnitten
b c und hinzugefügt: *Henricus van Schoel excudit; Joannes Orlandi formis rome* 1602 (radiert).
d Noch spätere *Abdrücke haben die Adresse: *N. Billy* (18. Jahrhundert). v. Seydlitz bei Meyer, Künstlerlexikon II, p. 237 n. 92.

**73.** Sepolture antiche che vulgarmente si chiamano Pili, sculpiti di figure.

A. OPVS HOC ANTIQVVM SCVLP. REPERITVR RAVENNAE IN AED. DIVI VITALIS M.D.X.VIIII. Relief mit Eroten, welche die Embleme verschiedener Gottheiten tragen, zwischen Pilastern mit Bogen. Noch jetzt in Ravenna; Reinach, *Répert. de reliefs*
a III, 127, 2. Ohne Adresse und Stecherzeichen.
b [Vorlage für dies Blatt war der Stich von Marco Dente, welcher sich auch in einigen
c Exemplaren des Speculum findet, mit gleicher Inschrift (auf den ältesten Abdrücken mit der Jahreszahl M.D.XV) und der Stechermarke SR. Bartsch XIV, p. 194 n. 242; Passavant VI, p. 69 n. 41; Thode, p. 18 n. 46.
d Es gibt einen Nachstich im Gegensinne ohne Adresse mit der Jahreszahl MDXXXIIII.]
e B. C. Neudruck von Lafreris Platte mit hinzugefügter Adresse: *Roma* (sic) *Claudii Duchetti formis.*

**74.** Altra sepoltura anticha in forma baccanale, ch' è ancora un Pile.

a A. B. C. Bacchus auf Wagen von vier Tigern gezogen, nach rechts, begleitet von zwei Faunen und zwei Bacchantinnen. Im Hintergrunde Silen auf Esel und Faun. Ohne jede Beischrift. Giulio Bonasone zugeschrieben. Bartsch XV, p. 136 n. 90.

**75.** Baccanali diversi in forma de Pili.

a A. Priapopfer, darunter Verse (8 Zeilen): *Quanto honorato sei benigno bacco* usw. Vom Meister B mit dem Würfel (Stechermarke unten rechts). Bartsch XV, p. 203 n. 27.
b B. C. Dieselbe Platte mit: *Romae Claudii Duchetti formis.*

Die Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili.
c d *Nach Passavant VI, p. 99 n. 27, später mit Thomassins und J. de Rossis Adresse.

**76.** Altri Baccanali.

A. Zwei kleine Bilder (135/150 mm), häufig auf einem Blatte: 1. Ceres und Amor;
a 2. Silen, von zwei kleinen Eroten getränkt. Von Giulio Bonasone; bezeichnet: I. BO. Bartsch XV, p. 135 n. 88 und p. 174 n. 2.
b B. C. Dieselbe Platte mit: *Cl. Ducheti formis.*

**77.** Ballo antico, il quale era intorno a un tondo di marmo.

A. B. C. Zwei Streifen mit je drei Figuren: Syrinxbläser — Mänade — Hornbläser; Mänade — Flötenbläser — Mänade. Wahrscheinlich nach einem Puteal in der Sammlung Valle-Capranica. Vgl. Hauser, Neuattische Reliefs, p. 50 n. 65; Dehn, Jahrbuch des In-
a stituts 1913, p. 403. Ohne Adresse.
b [Ist Nachstich nach Agostino Venezianos Blatt mit der Adresse: A. V. 1516. *Ant. Sal. exc.* Bartsch XIV, p. 203 n. 250; Passavant VI, p. 55 n. 43; Thode p. 30 n. 30 (über die Wiener Zeichnung als Vorlage).]

**78. 79.** Due battaglie cavate da fragmenti antichi.

78. A. B. C. *Sumptum ex fragmentis antiquitatum Romae.* Reiterschlacht, im Hintergrunde brennende Stadt. Vom Meister B mit dem Würfel (Stecherzeichen rechts unten); ANT. LAFRERII. FORMIS. Bartsch XV, p. 225 n. 73. a

Es gibt Abdrücke ohne Unterschrift, nur mit Lafreris Adresse. b

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Etienne Duchet (Inv. n. 4).

Spätere Abdrücke haben neben Lafreris Adresse: *Petri de Nobilibus formis.* c

*Noch spätere, mit der Adresse des Phil. Thomassinus, haben statt der lateinischen Unterschrift eine italienische: *Vittoria havuta* usw. Passavant VI p. 100 n. 73. d

79. *Sumptum ex fragmentis antiquitatum Romae.*

A. B. C. Triumphzug nach rechts auf einen Triumphbogen zugehend. Vom Meister B mit dem Würfel; Stecherzeichen rechts unten; ANT. LAFRERII FORMIS. Bartsch XV, p. 226 n. 74. a

Es gibt Abdrücke ohne Unterschrift, nur mit Lafreris Adresse, und, nach Bartsch a. a. O., auch *Abdrücke ohne alle Schrift. b c

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Claude Duchet (Inv. n. 182). Späte *Abdrücke haben: *Trionfo di Scipione; Raphael Urb. in., Phli. Thom. exc.* Passavant VI p. 100 n. 74. d

**80.** Altra battaglia differente.

A. Seeschlacht mit reliefgeschmückten Schiffen. Vom Meister B mit dem Würfel. Mit Stecherzeichen und der Adresse: ROMAE ANT. LAFRERI. Bartsch XV, p. 228 n. 78; Passavant VI, p. 101 n. 78. a

Es gibt *Abdrücke ohne Lafreris Adresse, nur mit dem Stecherzeichen. b

Spätere Abdrücke haben die Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita,* und: *Petri de Nobilibus formis.* c d

Noch spätere, neben Nobilis Adresse: */, / / de Rubeis formis Romae* 1613 *alla Pace* (auf Rasur). e

B. C. Neuer Stich: *Romae Claudii Duchetti formis* 1585. f

**81—83.** Tre tavole di diversi animali pigliate da pitture antiche.

81. *Ex veteri hypocausto reperto prope Vivarium anno* 1547 *in quo elegantissime omnium animalium pictae effigies videbantur, hae tractae sunt et in tres tabellas digestae.* Verschiedene wilde Tiere, oben Elefant nach rechts, unten zwei Löwen und Hirsch. *Formis Ant. Lafrerii.* a

B. C. *Formis Claudii duchetti.* b

Die Platte später bei den Rossi alla Pace (Indice 1677 n. 64).

82. *Tabula* II *animalium ex vetustissimis picturis Romae tractorum.* Oben Elefant nach links, unten Nilpferd und Eber. *Formis Ant. Lafrerii.* a

B. C. *Formis Claudii duchetti.* b

83. *Tabula* III *animalium ex vetustissimis picturis Romae tractorum.* Oben fünf Elefanten, unten Kamele und Giraffe. *Formis Ant. Lafrerii.* a

B. C. *Formis Claudii duchetti.* b

[Dieselben antiken Wandgemälde liegen einem Stiche von Battista Franco (Bartsch XVI, p. 145 n. 78; vgl. ebenda n. 74, 75, 76) zugrunde, dessen unterer Streifen sechs auch bei Lafreri erscheinende Tiere enthält, während im oberen sechs dort nicht wiedergegebene (drei Löwen, Greif, Panther, Bock) dargestellt sind.]

**84—86.** Tre tavole de diversi intagli de Camelli fragmenti, dove si vedono di molte sorte de sacrifitij et altre cose varie.

84. Zwölf Kameen, oben rechts Satyr mit Erot auf Böckchen.
85. Elf Kameen, oben links Ziegenbock nach rechts.
86. Dreizehn Kameen, oben links leeres Feld.

A. Ohne Adresse. a

[Lafreris Blätter sind Nachstiche im Gegensinne nach G. B. Francos Stichen (Bartsch XVI, p. 146 ff. n. 81—93; dreizehn kleine Blätter verschiedenen Formats). Vgl. Hülsen, Amtliche Berichte aus den K. Preuß. Kunstsammlungen 1918, p. 129 f.]

Lafreris Blätter werden dem Enea Vico zugeschrieben; so haben schon die Nachstiche des Phil. Thomassinus (um 1620), welche 34 Darstellungen auf kleinen einzelnen Blättern wiedergeben, den Titel: *Ex gemmis et cameis antiquorum aliquot monumenta ab Aenea Vico Parmensi incisa.* S. Bartsch XV, p. 318—324 n. 100—135.

b B. C. Dieselben Platten mit: *Romae Claudii Duchetti sequani q. Antonii Lafreri nepotis formis.*

**87.** Medaglie de primi dodici Imperatori, con l'ordine della loro genelogia.

PRIMORVM XII CAESS. GENEALOGIARVM STEMMATVM CONSANGVINITATVM AFFINITATVMQVE VERA DELINEATIO. Großer Stammbaum, mit eingefügten antiken Medaillen.

a A. B. C. Ohne Adresse, oder mit Widmung von Enea Vico an Cosimo de' Medici,
b datiert: *Venetiis Idibus Novem.* MDLIII. Bartsch XV, p. 340 n. 256.

c d Später mit den Adressen: *Pauli Gratiani formis Romae* 1582, und: *Petri de Nobilibus formis.*

**88.** Hercules in forma di Colosso, fatto ad imitatione degli antichi.

(Auf der Basis:) HERCVLES BVPHILOPONVS BESTIARIVS QVI TRISTITIAM ORBIS DEPVLIT OMNEM PERAMPLO HOC SIGNO MANTVAE CVRA REFLORESCIT.
a (In der rechten unteren Ecke:) COLOSSVS P. XL ERECTVS PATAVII BARTOLEMEO AMMANNATO CSLVLPTORE (sic).

A. B. C. *Ant. Lafrerii formis Romae* 1553.

Die Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili.

b c Später mit den Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita,* und: *Petri de Nobilibus formis* (Quaritch f. 179).

**89.** Dissegno del Castello Sant' Angelo, già detto Mole d'Adriano.

a A. In Exemplaren aus Lafreris früherer Zeit: Ansicht von Süden, Engelsbrücke in der Mitte des Vordergrundes. Titel (in vier Zeilen) oben rechts: *Castello S. Angelo di Roma,* oben links langer Text (in Majuskeln): *En tibi quisquis es lector iocundissime quem aeneis Nicolai Beatricii Lotharingi pereleganter formis repraesentata Romanorum Caesarum aedificia delectant . . . in hanc quam vides admirandae munitionis formam redegit. Vale.* Ansicht von Süden, Engelsbrücke in der Mitte des Vordergrundes. Bartsch XV, p. 269 n. 101; Robert-Dumesnil IX, p. 175 n. 104.

B. In Exemplaren aus Lafreris späterer und aus Duchets Zeit statt dessen neuer Stich:
b Ansicht der Südostseite vom linken Ufer bei Tor di Nona aus. Von der Brücke nur zwei Bogen sichtbar, im Hintergrunde Vatikan. Unterschrift: CASTELLO ANGELO DI ROMA.
c Ohne Adresse; selten und auf späteren Abdrücken zugesetzt: ANT. LAFRERI SEQVANI. FORMIS.

d C. Ungeschickter Nachstich nach Beatrizet mit gleichem Text; statt der Erdwerke rechts vom Kastell regelmäßige Bastion, in der Fahne über dem rechten Eingang Wappen des Papstes Gregors XIV. (Sfondrati 1591). *Apud Eredes Claudi Ducheti.*

e Spätere Abdrücke haben dazu: *Joannes Orlandi formis romae* 1602. Bartsch a. a. O. n. 270

**90.** Dissegno del Campidoglio dopo le ruine di Roma.

a A. B. C. *Capitolii et adiacentium sibi aedificiorum dextra sinistraque nuper instauratorum simulque Mar. Aureli in media area quae occidentem prospicit aeneae statuae imago. Romae.* Ohne Adresse.

b Von der gleichen Platte gibt es frühere Abdrücke, auf denen statt des obigen Textes nur steht: SIC ROMAE CAPITOLIO.

**91.** Dissegno del Campidoglio nuovo, architettura di Mich. Ang.

a A. CAPITOLII SCIOGRAPHIA, EX IPSO EXEMPLARI MICHAELIS ANGELI BONAROTI A STEPHANO DVPERAC PARISIENSI ACCVRATE DELINEATA ET IN LVCEM AEDITA. ROMAE ANNO SALVTIS ꝏ DLXIX. Robert-Dumesnil VIII, p. 103 n. 10.

[Dies Blatt ist Nachstich nach einem anderen mit der Beischrift: CAPITOLII QVOD S. P. Q. R. IMPENSA AD MICHAELIS ANGELI BONAROTI EXIMII ARCHITECTI EXEMPLAR IN ANTEIQVVM DECVS RESTITVI POSSE VIDETVR, TABVLA ACCVRATISSIME STEPHANI DVPERAC PARISIENSIS GALLI OPERA DELINEATA ROMAE KAL. OCTOBR. ANNI SALVTIS ∞ DLXVIII. *Ex typis Bartol. Faleti cum privileg.* b

Auf späteren Abdrücken statt Faletis radierter Adresse: *ex typis Joannis Baptistae de Cavalleriis cum privilegio.*] c

B. Platte von 1569 mit Hinzufügung der Adresse (auf der untersten Treppenstufe): *Romae Claudi Duchetti formis.* d

C. Wie B, doch sind auf der Balustrade des Platzes die 1590 dort aufgestellten »Trofei di Mario« hinzugefügt. e

Noch später (auf höherer Treppenstufe) hinzugefügt: *Ioannes Orlandi formis romae* 1602. f

## 92. Dissegno della benedittione del Papa nella piazza di San Pietro.

A. Ohne Überschrift, unter dem Bilde drei Distichen: *Christicolae huc alacres concurrite saepe fideles* usw. Auf den Fahnen der Trompeter am rechten Bildrande das Wappen Ghislieri (Papst Pius V., 1566—1572). *Romae ex typis Ant. Lafreri Sequani.* a

Später hinzugefügt: *Petri de Nobilibus formis.* b

[Lafreris Blatt ist Nachstich mit einem dem Kardinal Michele Bonelli gewidmetem, mit der Überschrift: AREAE ET PALATII PONTIFICII VATICANI TOPOGRAPHIA PONTIFICISQ. POPVLVM SOLEMNI RITV BENEDICENTIS IMAGO ACCVRATISSIME DELINEATA. *Typis Bart. Faletii Roma* 1567. *Cum privilegio.*] c

B. C. Nachstich nach Lafreri, mit Überschrift: DISEGNO DELA BENEDITIONE DEL PONTEFICE NELA PIAZA DE SANTO PETRO und den drei Distichen. CLAVDII DVCHETTI FORMIS. AMBROSIVS BRAM. FECIT. Auf den Trompeten gekreuzte Schlüssel. d

## 93. Ortografia della parte di fuori del tempio di San Pietro di Mich. Ang.

A. ORTHOGRAPHIA PARTIS EXTERIORIS TEMPLI DIVI PETRI IN VATICANO. MICHAEL ANGELVS BONAROTA INVENIT. STEPHANVS DVPERAC FECIT. Robert-Dumesnil VIII, p. 103 n. 50. a

B. C. Neuer Stich in gleichem Sinne: AMBROSIVS BRAM. FECIT *Claudii Duchetti formis.* b

## 94. Ortografia della parte di dentro del detto tempio, di Mich. Ang.

A. ORTHOGRAPHIA PARTIS INTERIORIS usw. . . . STEPHANVS DVPERAC FECIT. Robert-Dumesnil a. a. O. n. 51. a

B. C. Dieselbe Platte, zugesetzt: *Claudii Duchetti Formis.* b

## 95. Pianta del detto tempio, di Mich. Ang.

A. Überschrift in Majuskeln: *Ichnographia Templi Divi Petri Romae in Vaticano ex esemplari* (sic) *Michaelis Angeli Bonaroti Florentini a Stephano Duperac Parisiensi in hanc formam cum suis modulis accurate proportionateque delineata et in lucem aedita anno domini* ∞ DLXIX Robert-Dumesnil VIII, p. 104 n. 52. a

B. C. Gleiche Platte, zugesetzt: *Cl. Duchetti Formis.* b

Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. c d

## 96. Dissegno della parte di detto tempio, ch' hora è finita.

A. B. C. FORMA PARTIS TEMPLI DIVI PETRI IN VATICANO MICHAEL ANGELVS BONAROTVS INVENTOR. Außenseite des nördlichen Querschiffes. ROMAE VINCENTIVS LVCHINVS EXCV. CVM PRIVILEGIO MDLXIIII. a

Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

**97.** Figura dell' armatura overo incavallatura delli volti di detto tempio con tutte le misure adoperate dagli antichi et moderni.

a A. B. C. Das Gerüst für die Einwölbung des Mittelschiffs von St. Peter. *Iac. Bossius Belga summa diligentia circino excepit in aereq. incidit. Ant. Lafreri Sequani Formis Romae Anno* 1561.

b Später mit: *Io. Orlandi formis Romae* 1602.

**98.** La Sala Regia.

a A. B. C. Die Krönung Cosimos II. zum Großherzog durch Papst Pius V. *Essendo venuto in Roma il Ser.mo Gran Duca di Toscana per ringratiare S. S.ta del titolo concessegli* (sic) *et per coronarsi a di* XVIII *di Febraro* 1570, *fece l' intrata publica solennemente accompagnato da tutta la corte in mezzo a doi Car(dina)li et fu ricevuto da S. S.ta in Concistorio publico nella Sala Regia come nel pres(e)nte disegno si vede.* Ohne Adresse. Dupérac zugeschrieben Robert-Dumesnil VIII, p. 104 n. 53.

**99. 100.** Theatro di Belvedere.

a 99. A. B. C. *Dissegno del Torneamento fatto il lune* (so) *di Carnovale in Roma nel Theatro Vaticano.* Ansicht des Belvederehofes von Süden, im Hintergrunde oben Bramantes Nicchione. *Per Ant. Lafreri formis* 1565 *Stefanus Duperac fecit.* Robert-Dumesnil VIII, p. 115 n. 84.

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Claude Duchet (Inv. n. 192).

b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.

100. A. B. C. *Mostra della giostra fatta nel Teatro di Palazzo ridotto in questa forma dalla S.ta di N. S. Pio* 4 *come si vede nella stampa della pianta con le sue mesure.* Ansicht des Belvederehofes von Norden, im Hintergrunde die Torre Borgia und das »Teatro«. *Ant.*
a *Lafreri formis.* HCB (*Henricus Clivensis Belga* ?; vgl. Nagler, Monogramm. III, p. 280 n. 779) *fecit.*

b c Später hinzugefügt: *a Paulo Gratiano quaesita,* und: *Petri de Nobilibus formis.*

d Noch später, unter Nobilis radierter Adresse: *G. R. formis* (= Giuseppe de' Rossi alla Pace).

**101.** Figura della Pianta di detto Theatro.

a A. B. C. Plan des Belvederehofes, mit längerem Text: *Fu dalla fe. me. di Giulio 2 fatto un Corridore per l' uso di andare dal sacro Palazzo apostollico* (sic) *al luogo detto Belvedere lungo anne* 150 *e più . . . Ant. Lafreri Romae An.* 1565.

**102.** Figura della parte di fuora del Palazzo de Farnesi.

a A. B. C. *Exterior orthographia frontis Farnesianae domus, quam Romae et magnis impensis et servatis architecturae praeceptis* PAVLVS *Tertius Pontifex Maximus a fundamentis memoriae caussa sibi posterisque suis erexit.* Von Nicolas Beatrizet. N B. F. *Antonii Lafrerii Sequani formis* ꝏ DXLVIIII. Bartsch XV, p. 270 n. 102; Robert-Dumesnil IX, p. 176 n. 103.

b Später mit: *Jo. Orlandi formis* 1602.

c [Lafreris Blatt ist Nachstich nach einem gleichfalls von Beatrizet bei Salamanca publizierten mit: N B. F. ANT. SALAMANCA EXCVDEBAT und zwei Distichen (*Tertius has Paulus struxit Farnesius aedes* usw.). Bartsch a. a. O.; Robert-Dumesnil a. a. O. n. 105.

d Später mit: *Nicolo van Aelst for. Romae.*

e *Noch später: *Apud Carolum Losi Romae* 1773 (Robert-Dumesnil a. a. O.).]

**103.** Parte di dentro del detto palazzo.

A. Ansicht des Hofes mit den beiden kolossalen Herkulesstatuen und langer Unter-
a schrift: *Palatii Farnesii Romae non procul a reliquiis Theatri Pompeii* usw. . . *Formis Antoni Lafrerii Sequani* MDLX.

Die Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili.

b Es gibt Drucke ohne alle Schrift.

B. C. Neue Platte, *formis Claudii Ducheti Romae* 1585. c
Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. d e

**104.** Palazzo di Raf. d' Urbino.

A. B. C. *Raph. Urbinatis ex lapide coctili Romae exstructum. Antonii Lafrerii Romae* 1549. a
Die Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili.

**105.** Palazzo di Pauolo Statio.

A. B. C. *Palatium Pauli Stacii e regione Divi Eustachii ad veterum normam ac formam Romae recens exstructum. Antonii Lafrerii. R.* 1549. a
Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Étienne Duchet (Inv. n. 19), war 1584 bei Pietro de' Nobili.

**106.** Palazzo degli Alberini, opera di Bramante.

A. *Alberinorum Romae domus, ob singularem Bramantis Architecti Florentini, sui seculi miraculi, in ea disponenda atque distribuenda diligentiam, ad posteritatem reservata imago.* Ohne Adresse. a
Es gibt Drucke ohne alle Schrift. b
B. C. Dieselbe Platte, zugefügt: *Romae Claudii Duchetti formis.* c
Später mit van Schoels Adresse. d

**107.** Sepoltura di Julio secondo, opera di Mich. Ang.

A. SEPVLCHRI MARMOREI IVLIO II PONT. MAX. DIVINA MICH. ANGELI BONAROTI FLORENTINI MANV ROMAE IN BASILICA S. PETRI AD VINCVLA FABREFACTI GRAPHICA DEFORMATIO. ANT. SALAMANCA EXC. ROMAE ∞ D.LIIII. a
B. C. Neue Platte, Inschrift mit anderer Zeilenteilung. CLAVDII DVCHETI FORMIS ROMAE 1582. *Ambr. brambilla fec.* b
Spätere Abdrücke, an denen der untere Rand der Platte mit Duchets Adresse weggeschnitten ist, haben rechts unten: *Henricus van Schoel excudit.* c

## Blätter, die nicht im Verlagskatalog ⟨Abteilung Speculum⟩ stehen.

### A. Fortsetzung des Speculum.

### I. Aus Lafreris letzten Jahren (1573—1577)

**108.** Unterschrift (in Majuskeln): *Mausolei ab Augusto imp. sibi posterisq. suis Romae extructi, cuius ruinae prope aedem D. Rochi extant, accuratiss. delineatio a Stephano Duperac Parisiensi descripta.* Restaurierte Ansicht des Mausoleums des Augustus. *Romae impensis Antonii Lafreri* 1575. a
Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

**109.** Columna rostrata und Meta sudans, mit Erklärungen in zwei Kartuschen oben links und rechts. *Excudebat Antonius Lafreri. Romae* MDLXXV. a
Spätere *Abdrücke mit: *Ioannes Orlandi formis Romae* 1602 (Quaritch f. 107). b

**110.** A. *Scenographia insulae Tiberinae, quae ab eo tempore esse coepit, quo Romae Tarquinii pulsi sunt* . . . (langer lateinischer Text, am Schlusse:) *ego Stephanus DuPerac Parisiensis huius insulae descriptionem typis mandari, cum maxime cupiam antiqua edificia oculi* (sic) *subjicere ad oblectationem eorum qui vetustatis sunt studiosi.* Ansicht der Tiberinsel, als Schiff restauriert, mit dem Obelisken als Mast in der Mitte; oben links griechische Inschrift (18 Zeilen) aus dem Äskulaptempel (IGr. XIV, 966). Robert-Dumesnil VIII, p. 100 n. 42. a
Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Etienne Duchet (Inv. n. 20).
Später mit den *Adressen: *Pauli Gratiani formis* 1582, und: *Petri de Nobilibus formis* (Robert-Dumesnil a. a. O.). b c

B. Neuer Stich mit italienischem Text: *Essendo scacciato da Roma Tarquinio Superbo . . .* (ohne Dupéracs Schlußpassus). Die griechische Inschrift in zwei Kolumnen links und rechts
d vom Obelisken. ROMAE CLAVDII DVCHETI FORMIS, *Ambr. Brambilla fec.* 1582.

e C. Nachstich, etwas verkleinert, nach Brambilla, mit italienischem Text und Inschrift in zwei Kolumnen. *Nicola van Aelst formis Romae.*

a **111.** Der Atreus Farnese, jetzt in Neapel. *Corneli Cort fec.* 1574. *Ant. Lafrerii.*
b Es gibt *Abdrücke ohne alle Schrift (Quaritch n. 230).
Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Claude Duchet (Inv. 191).
c Spätere *Abdrücke haben: *Ioannes Orlandi formis Romae* 1602 (Quaritch n. 228).

**112.** Der kapitolinische Dornauszieher.
a A. *Ant. Lafreri. Corneli Cort fe.*
b Später zugefügt: *Petri de Nobilibus formis.*
c B. C. Neuer Stich: *Romae Claudii ducheti formis* 1581 DIANA INCIDEBAT. Bartsch XV, p. 451 n. 42.
d Später zugefügt: *Henricus van Schoel excudit.*
Über ältere Stiche (Marco Dente usw.) s. Thode, Antiken, p. 17 n. 39.

**113.** A. IL SONTVOSISSO. ET AMENISSo. PALAZZO ET GIARDINI DI TIVOLI.
a Ansicht der Villa d'Este mit den Terrassen. *Stephanus Duperac Paris(iensis) 8. aprile* 1573. Robert-Dumesnil VIII, p. 115 n. 8.
b Später mit: *Petri de Nobilibus formis.*
c d Noch später mit: **Gio. Domenico Rossi alla Pace*, und: **Calcografia camerale* (Lanciani, Stor. d. scavi IV, p. 115). Im Katalog der Calcografia 1874 n. 1571.
e B. C. (Majuskeln:) *Ritratto nel quale si rappresenta il vero sito dell' horti et fontane che . . . si vedono nella Villa in Tivoli fatta dalla fe. me. d'Hippolito d'Este card. di Ferrara.* Von Ambrogio Brambilla, mit dessen Monogramm und der Adresse: *appresso Claudio Duchetti l'anno* 1581.
f [Ist Nachstich nach dem Blatte mit gleicher Überschrift und der Adresse: *In Roma per Mario Kartaro l'Anno Iubileo* 1575.]

a **114.** A. B. C. *Questo disegno representa una delle fontane del giardino di Tivoli, qual per meglio godersi si è ridotta in forma maggiore. Al segno A è la statua della Sibilla Albunea ovvero Tiburtina* usw. *Ant. Lafreri excudebat Romae* 1575. Von Etienne Dupérac. Robert-Dumesnil VIII, p. 105 n. 54.
b c Später mit den Adressen: *a Paulo Gratiano quaesita*, und: *Petri de Nobilibus formis.*

**115.** A. B. C. LE SETTE CHIESE DI ROMA. *Per esser venuto l'anno del santo Iubileo . . . è fatto questo disegno con il circuito de Roma dove si vedono dette chiese . . .*
a 1575 ANT. LAFRERII. ROMAE.
b Später mit: *Jac. Gherardi heredis Cl. Ducheti for.* 1590.
c Ein Nachstich (Brambillas Manier) hat den Titel: *Le sette chiese privilegiate di Roma* und die Adresse: *Motu proprio Sixti V Pont. Opt. Max. per annos XV. Nicolai van Aelst for. Ro.* 1589.

## II. Aus Claude Duchets Zeit (1582—1586).

a **116.** EXTERIORVM PARTIVM THERMARVM M. AGRIPPAE IVXTA ANTIQVA VESTIGIA GRAPHICA DELINEATIO STVDIO ET OPERA POLICLETI SCVLPTORIS ET ARCHIT. SOLERTISS. Restaurierte Ansicht der Agrippathermen. *Romae Claudii Ducheti formis* 1585.
b c Spätere Abdrücke mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.
[Ist Nachstich in gleichem Sinne nach einem Blatte mit derselben Überschrift und der
d Adresse: R. *Pauli Gratiani formis* 1583. *Ambrosius Brambilla fecit.*
e Spätere Abdrücke haben dazu noch die Adresse: *Petri de Nobilibus formis.*]

**117.** OBELISCI IN AREA AEDIS S. MACHVTI ROMAE SITI QVADRIPARTITA DELINEATIO. Zwei Seiten des kleinen Obelisken aus dem Iseum, welcher jetzt auf der

Fontäne auf Piazza della Rotonda steht. Dupérac zugeschrieben. Robert-Dumesnil VIII, p. 102 n. 46. Zuerst ohne Adresse, dann: *Romae Claudii Duchetti formis.* a b

Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. c d

**118.** Der Farnesische Stier. Mit Widmung an den Kardinal Alessandro Farnese, Text: ZETUS *et Amphion Lyci Thebanorum regis* . . . Adresse: *Natalis Bonifacius — R. Claudii Duchetti for.* MDLXXX. a

[Ist Nachstich nach dem Blatte von Julius Robertus de Burgo S. Sepulcri MDLXXIX; *Eugenius Blancus Placentinus designavit. C. R. F.* b

Spätere Abdrücke haben, an Stelle von Robertis Namen: *Laur. Vaccaria* MDLXXX. c

Spätere Abdrücke des Blattes von Bonifaci haben die Adresse: *Pauli Gratiani formis* und *Petri de Nobilibus formis;* auf noch späteren sind diese Adressen radiert, und zugesetzt: *Angela Marcucci formis Romae* 1620. Endlich statt dieser Adressen: *Romae ap. Josephum de Rubeis* 1633 — und: *Gio. Giac. de Rossi la stampa alla Pace* 1650. d e f g h

In Exemplaren aus Duchets späterer und van Aelsts Zeit findet sich ein neuer Stich, als Unterschrift ein Epigramm (drei Distichen): INGENTEM DIRCEN QVAM SPECTAS MARMORE AB VNO usw. *Claudii Duchetti formis,* DIANA MANTVANA INCIDEBAT ROMAE 1581. i

**119.** Der vergoldete bronzene Herkules vom Forum Boarium, jetzt im Konservatorenpalast. CL. DVCHETTI FORMIS. DIANA IN GIDEBAT (sic) 1581. Bartsch XV, p. 449 n. 38. a

Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

**120.** Diomedes das Palladium in der Linken. Jetzt in München, Glyptothek n. 304. Von Pierre Perret. *Romae Claudii duchetis formis* 1581. *P. P. fe.* a

Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

[Perrets Blatt ist Nachstich nach einem von Do. Vitus.] d

**121.** *Antinus ex marmore in hort. Pont. in Vaticano Romae.* Der Hermes (Antinous) vom Belvedere (Helbig-Amelung, Führer I $^3$, p. 89 n. 142). Von Pierre Perret. Ich kenne keinen Abdruck der ursprünglichen Platte, die wahrscheinlich Claude Duchets Adresse trug. a

Auf späteren ist der linke Rand der Platte beschnitten, so daß von der Künstlersignatur nur übrig geblieben ist: . . . *ret. f.* 1581 (?, letzte Ziffer unsicher). Adresse: *Giovanni Orlandi formis in Roma a Pasquino.* b

Später statt dessen: *Henricus van Schoel excudit.* c

**122.** Fontäne, zusammengesetzt aus einem antiken Marmorbecken mit bacchischen Reliefs und einem schlauchtragenden Satyr; im Garten des Kardinals Cesi beim Vatikan. Hülsen, Römische Antikengärten, p. 21 n. 66. *P. Perret f.* 1581 *Romae Claudii ducheti formis.* a

Spätere Abdrücke mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

**123.** Perseus mit Harpe in der Rechten; im 16. Jahrhundert im Palazzo Farnese, jetzt in Neapel. *J. Lauri fe. Claudii Duchetti formis Roma* 1585. Nagler VII, p. 341 n. 5. a

Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse. b c

**124.** Satyr mit kleinem Bacchus auf der Schulter; im 16. Jahrhundert in der Sammlung Cesarini, jetzt in Neapel. Clarac 704 B n. 1628 A. — *C. Cort fe. Romae Claudii Duchetti sequani q. Antonii lafreri nepotis formis.* a

Es gibt Abdrücke ohne Duchets Adresse, nur mit Corts Signatur, und solche ohne alle Schrift. b c

Spätere *Abdrücke haben: *Ioannes Orlandi formis rome* 1602. d

[Es gibt einen Nachstich im Gegensinne: *Marius Cartarus exc. Romae.* Bartsch XV, p. 531 n. 25.] e

**125.** Ägyptischer Kanopus, Vorderansicht. Ohne Adresse, später: *Romae Claudii Duchetti formis.* Etienne Dupérac zugeschrieben. Robert-Dumesnil VIII, p. 102 n. 47. a b

Spätere Abdrücke haben: *Ioan. Orlandi formis* und die Unterschrift: *Romae in Capitolio.* c

a **126.** Derselbe, Rückenansicht. Robert-Dumesnil a. a. O. n. 48. Zuerst ohne Adresse,
b dann: *Romae Claudii Duchetti formis.*
c Später zugesetzt: *Ioannes Orlandi formis rome* 1602 und die Unterschrift: *Romae in Capitolio.*
d Noch später ist die Platte verkleinert, die älteren Adressen sowie die Ortsangabe radiert und zugesetzt: *Henricus van Schoel excudit.*

a **127.** Die Engelsburg mit der Girandola, gesehen von der Brücke her. Mit langem Text: *Segno d'allegrezza qual si fa in Roma . . . si è datta in luce novamente questo disegno di essa con tutta diligenza. Claudii Duchetti formis, Jo. Ambr. Bram. inven. fec.* 1579.

**128.** Rekonstruierte Ansicht der Moles Hadriani nach der Zeichnung in Labaccos *Libro appartenente all'architettura.* ROMAE CLAVDII DVCHETI FORMIS 1583. Mit langem
a Text in Majuskeln: *Il castello che al presente si dice Sant'Angelo, anticamente fu il sepolcro di Adriano . . . nella summità di questo molo.*
b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.
d Noch später mit der Adresse: *N. Billy* (18. Jahrhundert).

**129.** (Überschrift in Majuskeln:) *Vero dissegno deli stupendi edefitii giardini boschi fontane et cose maravigliose di Belvedere in Roma.* Ansicht des Vatikans mit den Gärten aus der Vogelperspektive (von Osten genommen). Von Ambrogio Brambilla. Mit dessen Mono-
a gramm und der Adresse: *Romae Claudii duchetti formis* 1579.
b c Später mit Orlandis (1602) und van Schoels Adresse.
[Ist verkleinerter Nachstich nach dem von Mario Kartaro, mit der Überschrift:
d IMMANIVM VATICANARVM SVBSTRVCTIONVM HORTORVM NEMORVM . . . DESCRIPTIO. *Marius Kartarus fecit Romae Anno* 1574.]

**130.** MAIESTATIS PONTIFICIAE DVM IN CAPPELLA XISTI SACRA PERAGVNTVR ACCVRATA DELINEATIO. Innenansicht der sixtinischen Kapelle. *Romae*
a *Claudii Ducheti formis nepot Ant. Lafrerii* 1582. *Ambrosius brambilla fec.*
b Auf späteren Abdrücken ist Brambillas Name radiert.
c Noch spätere haben: *Ioannes Orlandi formis rome* 1602.
[Ist Nachstich nach einem mit gleicher Überschrift und der Dedikation: *Ser.mo et*
d *Ill.mo Principi Alberto Bavariae Duci Palatino Rheni* (der Name auf Rasur) *Cappellae Xisti in Vaticano vera delineatio Stephani de Peracco Paris. architecti opera industriaq. expressa Laurentius Vaccarius aeneis typis incisa* D. D. 1578. Robert-Dumesnil VIII, p. 113 n. 81.]

**131.** Il Concilio di Trento. Ansicht des Sitzungsraumes mit zwei längeren Texten, Adresse auf Basis eines Pilasters in der rechten unteren Ecke: VEN. ANNO MDLXIIIII.
a *Claudii ducheti formis.*
b Ursprünglich stand hier nur VEN ANNO MDLXIII ohne Duchets Adresse (Abdruck dieses Zustandes in Wolfegg).

**132. 133.** Achteckiges Gebäude mit den Emblemen des Hauses Este: Adler (auf der Kuppel) und Lilien (auf der Balustrade): wohl der von Dupérac, Schickhardt u. a. gezeichnete Pavillon in der Villa des Kardinals Hippolyt von Este auf dem Quirinal. Hülsen, Römische Antikengärten p. 92. 122.
a 132. Plan und Durchschnitt. Ohne alle Schrift.
a 133. Außenansicht. Ohne alle Schrift.
b Beide später mit: *Ioannes Orlandi formis rome* 1602.

**134.** OMNIVM IMPERATORVM A C. IVLIO CAESARE VSQVE AD ANNVM PRAESENTEM ICCONES. 135 kleine Porträts (bis Rudolf II.). *Romae Claudius Duchettus q.*
a *Ant. lafrerii nepos Anno Dni* 1582. AMBROSIVS BRAMBILLA PICTOR.

**135.** OMNIVM PONTIFICVM A S. PETRO VSQVE AD PRAESENTEM EFFIGIES PER AMBROSIVM BRAMBILLAM PICTOREM DILIGENTER AB AENEIS IMAGIN. EXTRACTAE.
a A. *Claudius Duchettus a. d.* 1585. 237 kleine Porträts, bis Sixtus V.
b B. *Apud hered. Cl. Ducheti.* Mit den (aufgeklebten) Bildchen Urbans VII. und Gregors XIV. (1590/91).

Spätere Abdrücke ohne Adresse haben noch die Bilder Innocenz IX. und Clemens VIII. c d (1592).

**136.** ILLVSTRIVM IVRECONSVLTORVM IMAGINES QVAE HACTENVS INVENIRI POTVERVNT AD VIVAM EFFIGIEM EXPRESSAE. 59 kleine Porträts. *Claudius Duchettus Sequanus quon. Antonii lafrerii Nepos Romae* 1583. *Ex Privilegio.* a

Es gibt spätere Abdrücke mit: *Staetsius formis Romae.* b

Noch spätere haben statt der radierten Adresse de Staetsius ein 60. Bildchen (*Io. Steph. Durantes princ.*). c

## III. Aus der Zeit der Heredes Duchetti (1586—1594).

**137.** OMNIVM REGVM GALLIAE VSQVAE AD PRAESENTEM ICCONES· 63 kleine Bilder, bis auf Heinrich III. *Apud heredes Claudii Duchetti* 1586. a

**138.** HAE SVNT OMNIVM TVRCARVM IMPERATORVM EFFIGIES. 13 Porträts, von Ottomanus bis Amurates III. *Apud heredes Claudii duchetti Formis Romae* 1586. a

**139.** Die Bilder der zwölf Sibyllen. *Romae apud haeredes Claudii Ducheti* 1586. Brambillas Manier. a

Nagler, Monogr. I, 646 n. 4, zitiert einen *Stich mit Brambillas Monogramm und der Adresse: *J. Staet. For. Romae* 1585. b

## B. Beiblätter.

### I. Mit Lafreris Adresse.

#### a) Aus anderen Abteilungen des Katalogs.

**140.** Angebliches Porträt des Aristoteles (Kopf nach rechts) mit griechischer Unterschrift und dem Distichon: AGNOSCE EFFIGIEM, NATVRAE MAXIMVS HIC EST / CONDVS OPVM ATQVE IDEM PROMVS ARISTOTELES. ANT. LAFRERI ROMAE ANNO ∞ DLIII. Verlagskatalog n. 559. a

Die Platte kam bei der Teilung 1581 an Étienne Duchet (Inv. n. 7).

Später mit: *Petri de Nobilibus formis.* b

[Lafreris Blatt ist Nachstich im Gegensinne nach demjenigen Enea Vicos (Kopf nach links), welches die gleichen Unterschriften hat. Adresse: AENE. VIC. PARM. INCIDEB. ANNO D. M.D.XLVI. Bartsch XV, p. 338 n. 253. c

Später hat Duchet die Platte erworben und hinzugefügt: *Romae Claudii Duchetti formis.*] d

**141.** Porträt des Livius (Kopf nach links) mit der Beischrift: TITVS LIVIVS PATAVINVS CVIVS INVICTO CALAMO INVICTA ROMANOR. FACTA SCRIPTA SVNT. Romae M.D.L.XXII. Katalog n. 560. a

Die Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili.

[Dieses Blatt ist Nachstich nach einem dem Beatrizet zugeschriebenen (Bartsch XV, p. 243 n. 7; Robert-Dumesnil IX, p. 158 n. 45), Kopf nach rechts, mit der Adresse: ANTONIVS SALAMANCA EXCVDEBAT. b

Ein anderer Nachstich nach Salamanca in gleichem Sinne hat die Adresse: *Ferrando Bertelli excud.* 1576.] c

B. Nachstich nach Salamanca im Gegensinne (Kopf nach links) mit gleicher Beischrift und der Adresse: ROMAE CLAVDII DVCHETI FORMIS MDLXXXII *Ambr. bram. f.* d

#### b) Nicht im Katalog.

**142.** *Sic Romae visuntur intercolumniorum folia, mira diligentia ex antigrapho antiquo, quod hodie in aedibus Andreae quondam Card. a Valle, integro marmore conspicitur, desumpta, quibus lector interea tibi frui licebit, dum ex eodem promptuario et hiis similia atque etiam maiora propediem paramus.* Schöner Akanthusfries in zwei Streifen: *formis Ant. Lafr. Sequan. Romae* ∞ DLXI. a

**143.** *His et talibus monumentis olim ornata fuit illa M. Antonii ubique memorata columne, ex qua haec quae vides expressa sunt, cetera visurus nisi ob eiusdem columnae incendium*
a *desiderarentur.* Opferszene von der Marc-Aurelssäule. L. D. *Ant. Lafreri formis Romae* ∞ DLXV. Von Leon Davent (Leonard Thierry aus Deventer). Bartsch XVI, p. 314 n. 14.
b Es gibt Abdrücke mit dem Künstlernamen allein, ohne Lafreris Adresse und die Beischrift.

## II. Mit fremden Adressen.

**144. 145. 146.** FORMA TEMPLI DIVI PETRI IN VATICANO EX IPSO ANTONII SANCTI GALLI EXEMPLARI.

a 144. Fassade: ANTONIVS S. GALLI INVENTOR ANTONIVS LABACCVS EIVS DISCIPVLVS EFFECTOR. Das Modell für S. Peter. *Ant. Sal. excud. Romae* ∞ DXLVIII. *cum gratia et privilegio.*

a 145. Seitenansicht, gleiche Beischrift und Adresse.

a 146. Durchschnitt, gleiche Beischrift: ANT. SALAMANCA EXCVDEBAT ROMAE o. J.

**147.** MONVMENTVM Q. VERANNII IN VIA APPIA. Ansicht eines antiken Grabes
a (il Palombaro) sechs Miglien vor Porta S. Sebastiano. *Girolamo da Novi Lafreri.*
b Später zugesetzt: *Ioannes Orlandi formis* (auf Rasur).

**148. 149. 150.** Ansichten des Castel S. Angelo.

148. CASTELLO SANCTO ANGELO DI ROMA. Ansicht von Westen (vom Borgo
a her) genommen; im Vordergrunde Gruppe eines Marktschreiers. *A. S. excudebat.*
b Es gibt einen Nachstich ohne Adresse, mit dem Vogelflügel als Stecherzeichen in der rechten unteren Ecke.

149. (In der linken oberen Ecke, Majuskeln:) *Castello S. Angelo di Roma di nuovo*
a *fortificato dalla S. di N. S. Paolo papa* IIII. (In der rechten unteren Ecke, Majuskeln:) *Imp. Caes. Hadriani Aug. Mausoleum cum novorum aggerum summa principis impensa constructorum appendicibus et Leoninae urb. diopitica* (sic) *descriptione miro cum artificio effigiatum. Nonis Aprilib.* ∞ DLVII, *Pauli* IIII *P. O. M. an* II. Ansicht des Kastells aus der Vogelperspektive, von Osten genommen, im Hintergrunde der Borgo. *Iulius de Musis Venetus in aes incidebat.*
b Es gibt Abdrücke ohne Adresse.

150. (In der rechten unteren Ecke, Majuskeln:) *Pius* IIII *Pont. Max. D. Angeli arcem urbemque Leoninam novis moenibus munere* (sic) *coepit salutis anno* MDLIX *pont.*
a *sui ann.* I. Ähnliche Ansicht von Osten. *B. F.* MDLXIIII (= Bartolomeo Faleti). Vielleicht nach einer Zeichnung von G. A. Dosio.

**151.** PORTICVS ET PALATII CAPITOLINI ASPECTVS ACCVRATE COM-
a MENSVRATVS . . . ROMAE AN. SAL. ∞ DLXVIII (sic). Halbe Fassade des Konservatorenpalastes nach Michelangelos Umbau. *Romae* MDLXVII (sic) *ex typis Bart. Faleti cum privileg.*

**152.** AREAE CAPITOLINAE ET ADIACENTIVM PORTICVVM SCALARVM
a TRIBVNALIVM EX MICHAELIS ANGELI BONAROTI ARCHITECTVRA ICHNOGRAPHIA. ROMAE AMNO ∞ DLXVII. Plan des Kapitolsplatzes nach Michelangelos Entwurf. *Romae* MDLXVII *ex typis Bartolomei Faletì cum privilegio.*

**153. 154.** Zwei Seeschlachten, ähnlich n. 80.

a 153. Bezeichnet *Pulidoro inventor* — *M. L. cum privilegio* (= Michele Crecchi Lucchese). Nagler, Monogr. IV, p. 624 n. 1977, 15; Passavant VI, p. 167 n. 11.
b Spätere Abdrücke setzen hinzu: *Petri de Nobilibus formis.*

154. Ähnliche Komposition ohne Polidoros Namen. *M. L. cum privilegio.* Nagler a. a. O.
a n. 16; Passavant VI, p. 167 n. 12.
b Spätere Abdrücke mit: *Petri de Nobilibus formis.*

**155.** *Marmorei canes duo magnitudine antiquitate et arte admirabiles ad Tiberim via Vitellia ad laevam duobus passuum milibus ad urbe anno* MDLVIII *ruderibus reiectis forte inventi. Nunc apud Ill.mum et Rev.mum Cardinalem Vitellium visuntur.* Zwei Molosserhunde, jetzt in Florenz, Uffizi. Dütschke, Antiken in Oberitalien III, p. 49, 50; Amelung, a
Führer I, n. 10, 11. *Romae* MDLX *Sebastianus a Regibus in aedibus Salvianis incidebat. Petrus Paulus Palumbus Novariensis curabat.*

Spätere Abdrücke haben: *Gaspar Albertus successor Palumbi.* b

## III. Ohne Adresse.

**156. 157.** Zwei Ansichten des Kolosseums, in gleicher Größe wie n. 18, von der sie offenbar abgeleitet sind.

156. Außenbau vollständig. a

157. Einblick in die Hälfte der Arena, vorn nur ein Joch des Außenbaues. a

Spätere Abdrücke haben: *Petri de Nobilibus formis.* b

**158.** MINORIS TEMPLI HERCVLIS VEL VT ALIIS PLACET PORTVMNI IN FORO BOARIO GRAPHICA DELINEATIO. ROMAE ANNO ∞ DLXVIII. (ähnlicher Text auch italienisch). Grundriß und Aufriß des Rundtempels beim Ponte Rotto. a

**159.** SACELLI S. CRVCIS AB HILARO PAPA APVD BAPTISTERIVM CONSTANTINI EXAEDIFICATI . . . DEFORMATIO. ROMAE ANNO ∞ DLXVIII. In a
Größe und Ausführung Pendant zum vorigen.

**160.** *Romae ab antiquo in hortis Federici Card. Caesii.* Gruppe des Pan und Olympus. a
Hülsen, Antikengärten, p. 33 n. 141. Enea Vico zugeschrieben. Bartsch XV, p. 292 n. 22.

**161.** Silvanopfer vom Konstantinsbogen, viereckig, ohne jede Beischrift. Passavant VI. a
p. 90 n. 133 (»*L'Autel d'Hercule*«).

**162.** Midas, dem zwei Satyrn den trunkenen Silen zuführen. Komposition von Giulio a
Bonasone. Bartsch XV, p. 136 n. 89.

**163.** Der Phönix. Mit Unterschrift in zweimal vier Zeilen (links): *Chi porta al nido* a
*suo si ricchi odori . . .* Vom Meister mit dem Würfel. Bartsch XV, p. 227 n. 76.

Es gibt einen Nachstich im Gegensinne mit dem Würfel ohne das B. Die zwei Verse b
der Unterschrift sind umgestellt, so daß links der mit *chi con sue pene fa si bei lavori* anfangende steht. Bartsch a. a. O.

**164.** Ansicht des Casinos der Villa di Papa Giulio an der Via Flaminia. Ohne alle Schrift. a

**165. 166.** Der Brunnenhof in der Villa di Papa Giulio.

165. Die Ostseite mit zweistöckiger Halle und Statuen zweier liegenden Flußgötter. a
Ohne alle Schrift.

Später mit der Überschrift: IN VINEA IVLII III P. M. und der Adresse: *Henricus* b
*van Schoel excudit.*

166. Die Westseite mit doppelarmiger Treppe. Ohne alle Schrift. a

Die Platte war 1584 bei Pietro de' Nobili.

Später mit: *Nicolo van Aelst formis Romae* 1582 (Grazianis Name radiert). b

[165 und 166 sind Nachstiche nach Hieronymus Cock.]

**167.** Plan des Brunnenhofes. Ohne alle Schrift, mit dem Wappen del Monte.

Auf 165 oder 167 bezieht sich die Angabe im Inventar Claude Duchet 1581 n. 221: »*Fontana di Papa Giulio, foglio.*«

# Verzeichnis der Künstler- und Verlegernamen.

# Das Streitgedicht Mundus et Religio in einer Prosabearbeitung des 15. Jahrhunderts.

Von

P. Livarius Oliger, O. F. M. (Florenz).

Unter den Werken Bernardins von Siena, dieses lieblichsten toskanischen Heiligen und Bußpredigers des 15. Jahrhunderts, befindet sich ein langes Streitgedicht, *O Christi Vicarie* beginnend, das den Gegensatz zwischen Welt- und Ordensklerus behandelt. Mundus und Religio — so sind beide personifiziert — erscheinen als Kläger vor dem obersten Richter der Christenheit, dem Papste, bringen in Rede und Gegenrede ihre Beschwerden vor und rufen des Richters gerechtes Urteil an. Der Papst mit den Kardinälen (fratres) gibt im Grunde der Religio recht:

Nos et fratres igitur diffinimus ita,
Quod mundo preponitur regularis vita.

Jedoch verurteilt der Richter den Mundus nicht einfachhin, sondern erkennt an, daß man auch in der Welt rein (munde) leben kann, und nicht notwendigerweise weltlich (mundane) leben muß. Darum, so lautet das salomonische Endurteil, sollen beide ihre Fehler und Mängel gegenseitig ertragen:

Jubemus districtius sub scripto mandantes,
Ut alter alterius onera portantes
Non sitis ulterius invicem turbantes.

Wer die Streitfrage der Mendikanten an der Pariser Universität in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und ihre Literatur kennt, sieht unschwer in dem Gedicht Mundus et Religio die poetische Bearbeitung der Gründe, welche beide Parteien in ihren Kontroversschriften gegeneinander ins Feld führten. Auch der Ausgang des Handels in dem Gedicht entspricht ungefähr dem Ausgang des Pariser Streites. Nicht mit unrecht wird deshalb das Gedicht auch als *Defensio Fratrum Mendicantium* bezeichnet. Andere Titel lauten: *Disputatio (Altercatio) Mundi et Religionis* oder *Dialogus inter Religionem et Mundum interlocutores et summum pontificem iudicem*.

Ganz abgesehen von dem handschriftlichen Befund, der, wie wir sehen werden, bis ins 14., vielleicht bis ins 13. Jahrhundert zurückgeht, erhellt schon aus der Inhaltsangabe, daß das Gedicht schwerlich dem 15. Jahrhundert zuzuweisen ist. Es erscheint deshalb auf den ersten Blick unerklärlich, wie das Stück unter die Werke Bernardins von Siena geraten konnte, und eigentlich noch wunderlicher kommt es mir vor, daß man selbst bis in die neueste Zeit die definitive Redaktion für den Bußprediger von Siena retten wollte, oder wenigstens nicht den Mut fand, die falsche Attribution kräftig abzuschütteln.

Indem ich hier eine bisher ganz unbekannte Prosaparaphrase des Streitgedichtes bespreche und erstmals veröffentliche, sei es mir gestattet, zuerst bibliographisch und handschriftlich über das Gedicht zu berichten und dann auf die noch nicht einwandfrei gelöste Autorenfrage kurz einzugehen. Dabei werde ich zeigen, wie das Gedicht unter die Werke des hl. Bernardin gekommen ist, und zwar aus einem ganz ähnlichen Grund, aus dem auch die unten veröffentlichte Prosaumschreibung entstanden ist.

Es sei dies ein bescheidener Beitrag zur Lösung einer literarischen und zum guten Teil bibliographischen Frage, einem Gebiete, auf dem der verehrte Jubilar, Herr Leo S. Olschki, durch seine wertvollen Kataloge und die 22 Bände seiner prächtigen *Bibliofilia* so vieles geleistet hat.

## I. Das Streitgedicht.

**1. Ausgaben.** Aus praktischen Gründen stelle ich hier zunächst sämtliche Ausgaben des Gedichtes zusammen, was bis jetzt nirgends geschehen ist. Es sind deren sieben (vielleicht acht), wovon fünf (sechs) unter den Werken Bernardins von Siena.

**a)** Sermones Sancti Bernardini Senensis Ordinis Minorum, s. l. a. et n. typ., nach Pellechet 2084: Lyon, Johannes Carcanus, 4⁰. Das Streitgedicht befindet sich am Ende des Werkes, nach der Tabula Sermonum, auf Blatt H, fol. 1 v b — fol. 4 r a: Sequitur disputatio inter mundum et religionem coram papa. Et primo mundus proponit contra religionem a papa petendo audientiam et eam ponit beatus Bernardinus post decimum sextum sermonem, scilicet de sacra religione. — O Christi vicarie. — f. 4 a r: Explicit disputatio inter mundum et religionem extracta a primo quadragesimali de christiana religione beati Bernardini de Senis ordinis Minorum, sermone decimo sexto de sacra religione [1]).

**b)** Sancti Bernardini Senensis Ordinis Minorum Opera quae extant omnia tam hucusque impressa quam recens inventa in quatuor tomos distincta a F. Petro Rodulphio [Tossinianensi], episcopo Senogallie, restituta et apostillis illustrata, uti eorum omnium Elenchus indicabit, Venetiis, apud Juntas, MDXCI, 4 Bde. 4⁰. Das Gedicht steht am Schluß der nicht numerierten Einleitung zu Bd. I, unmittelbar vor dem Index generalis sermonum, f. 30 v—32 v: Disputatio inter Mundum et Religionem coram Papa. Et primo mundus proponit contra religionem a Papa petendo audientiam, quam posuit S. Bernardinus post 16. Sermonem de sacra Religione.

**c)** Sancti Bernardini Senensis . . . Opera, ed. Joannes de la Haye, Parisiis 1636 [2]), in-fol., III, 597 a—600 b: Dialogus inter Religionem et Mundum interlocutores et summum Pontificem iudicem. — Finis disputationis inter Mundum et Religionem.

[1]) Nach gütigen Mitteilungen des Herrn G. Ledos, Conservateur adjoint an der Pariser Nationalbibliothek, wo zwei Exemplare (Rés. D. 5168 und Rés. D. 5169) sind, während nach Mitteilung von Herrn Oberbibliothekar Vouillième, Berlin, in ganz Deutschland kein einziges Exemplar vorhanden oder ein solches wenigstens nicht bekannt ist. — Eine andere Ausgabe desselben Werkes: Quadragesimale beati Bernardini de christiana religione, in-fol. s. l. a. et n. typ. [Basileae, Amorbach, c. 1490] enthält das Gedicht nicht.

[2]) Merkwürdigerweise hat das Exemplar der Vatikana, Abt. Barberini, die Jahreszahl 1635 (MDCXXXV), im Gegensatz zu den meisten anderen Exemplaren.

**d)** Dasselbe, Lugduni 1650, in-fol., III, 482 b—486 a.

**e)** Dasselbe, Venetiis 1745, in-fol., III, 445 a—448 a.

**f)** B. Hauréau, Disputatio Mundi et Religionis, in: Bibliothèque de l'École des Chartes [1]), XLV, Paris 1884, 5—30. — Hauréau, der von den früheren Ausgaben nichts zu wissen scheint, schreibt das Gedicht dem Gui de la Marche, O. F. M. († c. 1315), zu.

**g)** C. L. Kingsford, Defensio Fratrum Mendicantium, in: Fratris Johannis Pecham quondam archiepiscopi Cantuariensis Tractatus tres de paupertate, ediderunt C. L. Kingsford, A. G. Little, F. Tocco (= British Society of Franciscan Studies, II), Aberdoniae 1910, 148—198.

Zu diesen sieben Ausgaben kommt höchstwahrscheinlich eine achte, in den Werken Bernardins von Siena, Lugduni, pro honesto viro M. Johanne Diamantiers bibliopola: labore et industria M. Nicolai Wuolff Alemani, 1501, kl. 4⁰. Leider war es mir nicht möglich, diese Ausgabe aufzutreiben. Anfragen in der Nationalbibliothek zu Paris, in der Stadtbibliothek zu Lyon, persönliche Nachforschungen in München und Florenz und endlich in sämtlichen öffentlichen Bibliotheken Roms, die mein Freund P. Jos. Pou, O. F. M., anstellte, hatten ein negatives Ergebnis. Die Bibliothek des Kolleges S. Bonaventura zu Quaracchi bei Florenz besitzt nur den dritten Band: Tertium opus sancti Bernardini de Senis ordinis fratrum minorum de observantia, der jedoch das Gedicht nicht enthält. Nach Ausweis des gedruckten Katalogs besitzt auch das British Museum nur diesen Band, der mit De septem donis spiritus sancti beginnt. Wörtliche Auszüge nebst analytischer Inhaltsangabe des Gedichtes bietet endlich Ch. A. Martin, Registrum epistolarum Fratris Johannis Peckham (RB SS), III, London 1885, p. CX—CXIV.

**2. Handschriften.** Bis jetzt wurden sieben Hss des Gedichtes bekannt und teilweise summarisch beschrieben. Sie gehören alle französischen und englischen Bibliotheken an. Ich kann zwei neue, bisher ganz unbeachtete Hss aus italienischen Bibliotheken hinzufügen. Eine davon ist wegen ihres Alters und der Angabe des Verfassernamens besonders wichtig. Hauréau verwandte für seine Ausgabe zwei, Kingsford vier Hss. Im folgenden behalte ich die Sigln beider Herausgeber bei, soweit die vier ersten Hss in Betracht kommen. Durch briefliche Mitteilungen von Freunden, besonders des Herrn G. Ledos, kann ich die kurzen Beschreibungen namentlich der Pariser Hss in einzelnen Punkten ergänzen.

**a)** Cod. Dd. XIV, 20 der Universitätsbibliothek Cambridge, membr., saec. XIII ex. — XIV in., f. 294 v—297 r unter dem Titel: Defensio Fratrum Mendicantium. Eine neuere Hand schreibt das Gedicht dem Johannes Pecham zu. Vgl. Kingsford, 148. = **C**.

**b)** Cod. Digby 166 der Bodleian Bibliothek, Oxford, membr., saec. XIV in., f. 68 r—71 v. Als Verfasser gibt eine gleichzeitige Hand an: Pecham Archiepiscopus Cant[uariensis]. Vgl. Kingsford, 148. = **D**.

Nach Kingsford, 159, lautet die erste Strophe in **C D** also:

O Christi vicarie, monarcha terrarum,
Vir matris ecclesie, cella Scripturarum,

[1]) Im folgenden mit der Sigl BEC bezeichnet.

Minister iusticie metaque causarum,
Mee querimonie aurem prebe parum.

Der letzte Vers:

Nisi prius fecerit satisfactionem.

**c)** Cod. lat. 7906 der Pariser Nationalbibliothek, membr., saec. XIV, f. 89 r a — 96 r b: Disputatio mundi et religionis; anonym. Vgl. Hauréau, BEC XLV, 1884, 6. = **A**.

**d)** Cod. lat. 1573 Nouv. Acq. der Pariser Nationalbibliothek (früher Privatbesitz des Herrn Desnoyers), chart., saec. XV, ohne Titel, anonym. Vgl. Hauréau, l. c.; L. Delisle, BEC LVI, 1895, 76. = **B**.

Die erste Strophe nach **A** und **B** lautet[1]) (Hauréau, l. c., p. 6):

O Christi vicarie, monarcha terrarum,
Vir matris ecclesiae, flos patriarcharum,
Sacrarium gratiae, cella Scripturarum,
Minister iustitiae et meta causarum,
Meae querimoniae aurem praebe parum.

Der letzte Vers:

Nisi hic promiserit satisfactionem.

**e)** Cod. lat. 1742 Nouv. Acq. der Pariser Nationalbibliothek, membr., saec. XIV, ursprünglich den Dominikanern von Grenoble gehörig, f. 299 r—302 r: Incipit altercatio seu disputatio Mundi et Religionis, edita a fratre Guidone de Marchia, ordinis Fratrum Minorum, in qua primo proponit Mundus summo Pontifici de Religione graviter conquerendo, cardinales et totam simul Curiam flagitando dicens: O Christi Vicarie. — f. 302 r: Explicit Conflictus Religionis et Mundi. In dem Inhaltsverzeichnis der Hs ist das Stück bezeichnet: Item Disputatio Mundi et Religionis, edita a fratre Guidone de Marchia Pictaviensi, ordinis Fratrum Minorum. Vgl. Delisle BEC LVI, 1895, 676. = **E**.

**f)** Cod. lat. 409 Nouv. Acq. der Pariser Nationalbibliothek chart., saec. XIV init., f. 63 v a—67 v a, anonym, ohne Titel:

O Christi vicarie, monarcha terrarum,
Vir matris ecclesie, flos patriarcharum,
Minister iustitie et meta causarum,
Mee querimonie aurem prebe parum.

Schließt f. 67 v a: Nisi hic promiserit satisfactionem. Explicit disputatio mundi et religionis. = **F**.

**g)** Cod. 177 des Corpus Christi College, Cambridge, saec. XVI, f. 198, anonym. Vgl. Additions and Corrections to Vol. II der British Society of Franciscan Studies, p. 2. = **G**.

**h)** Cod. 25 der Classensischen Bibl. zu Ravenna, chart., saec. XV, f. 77 r—84 v: Incipit disputatio inter mundum et religionem coram papa et primo mundus proponit contra religionem a papa petentem (*sic*) audientiam.

[1]) Ich behalte die Diphthonge der Ausgabe bei.

O Christi vicarie, o deus terrarum,
Vir matris ecclesie, flos patriarcharum,
Minister iustitie et mora causarum,
Mee querimonie aurem prebe parum.

Schließt: Nisi hic permiserit satisfacionem. Laus Deo. Anonym. Vgl. Silvio Bernicoli, bei Mazzatinti, Inventari dei Manoscritti delle biblioteche d'Italia, IV, Forlì 1894, p. 151—52. Berichtigende und ergänzende Angaben nach brieflichen Mitteilungen von Herrn Bibliothekar Santi Muratori, Ravenna. = **H.**

**i)** Cod. Aula 2 ª. C. V. 19 der erzbischöflichen Bibliothek zu Bologna, membr., saec. XIII—XIV init., f. 158 v—160 v: Incipit quedam disputatio mundi et religionis coram domino papa. Die erste Strophe lautet:

O Christi vicarie, monarcha terrarum,
Vir matris ecclesie, flos patriarcharum,
Sacrarium gratie, cella Scripturarum,
Minister iustitie et metha causarum,
Mee querimonie aurem prebe parum.

Der Schluß lautet:

Nisi hic promiserit satisfactionem. Amen. Explicit disputatio mundi et religionis coram domino papa. Edita a fratre Johanne de Picciano ordinis Minorum archiepiscopo Cantuariensi.

Das Gedicht hat hier 184 Strophen, wovon 2 mit 3, 15 mit 5, 6 mit 6, 1 mit 7, die übrigen mit je 4 Versen.

Laut Vermerk auf f. 103 v gehörte die Hs Franciscus (a Sancto Simone) de Empoli Ord. Min. Dieser hat in Oxford studiert und lebte später in Toskana (saec. XIV) [1]). Daher auch wohl die Anwesenheit des Gedichtes in der Hs und die Zuweisung an Pecham. Die Hs scheint enge zusammenzuhängen mit den von Hauéau benützten Pariser Hss. Vgl. G. Belvederi bei Mazzatinti-Sorbelli, Inventari dei Manoscritti delle biblioteche d'Italia, XVI, Forlì 1911, p. 53—54. Eingehende Beschreibung nach gütigen Mitteilungen von P. Enrico Muratori, O. F. M., Bologna. = **J.**

Es sei hier noch einer Hs gedacht, welche Bale [2]) und nach ihm Pits [3]) beschreibt. Beide betrachteten Gui de la Marche irrtümlicherweise als einen Engländer. Bale schreibt: Guido de Marchia . . . ad regem locustarum [!] Romanum Pontificem rhythmicum ac barbarum opus . . . scripsit, quod vocabat: Querelam mundi contra religionem fratrum, libro uno qui incipit: O Christi vicarie . . . Liber est Oxoniae in collegio Reginae. Diese Hs ist nach Kingsford, p. 149, jetzt Cod. Phillips 3119, in Cheltenham, enthält aber im jetzigen Zustande das Gedicht nicht mehr.

[1]) Vgl. Analecta Franciscana, IV, Quaracchi 1906, 340; Wadding, Annales Minorum, ad a. 1376, n. 10 (VIII², 333); Sbaralea, Supplementum ad Scriptores Ord. Min., Romae 1806, 284—85; A. G. Little, The Grey Friars in Oxford, ib. 1892, 66, n. 7; 243.

[2]) Scriptorum illustrium maioris Brytannie . . . catalogus, Centuria XII, n. 16, Bd. II, Basileae 1557, 81.

[3]) Relationum historicarum de rebus anglicis tomus primus . . ., Parisiis 1619. Appendix illustrium Angliae scriptorum, Centuria II, n. 14, p. 850.

Die erhaltenen Hss gehen nach verschiedenen Gesichtspunkten weit auseinander, doch scheiden sie sich in mancher Hinsicht klar in zwei Gruppen. Zunächst ist die Verszahl und infolgedessen auch der Strophenbau sehr verschieden. **A** hat 811, **B** 737, **C D** 580, **E** 767, **F** 612, **H** 465, **J** 763, **S** (Bern. v. Siena) 435 Verse. Der allgemeine Typus der Strophe hat je vier 13 silbige Verse; je die 6. und 7., sowie die 12. und 13. Silbe aller Verse einer Strophe bilden Reimpaare. Wir haben also inneren und Schlußreim. Die Strophe besteht in einzelnen Hss aus 5 bis 9, dreimal sogar nur aus 3 Versen. Ganz regelmäßig sind nur **CD**: je vier 13 silbige Verse bilden eine Strophe. Es ist dies die insuläre Gruppe, welche als Verfassernamen Johannes Pecham angibt. Die festländische Gruppe (hauptsächlich französische Hss) ist höchst wahrscheinlich entstellt bzw. erweitert oder auch stark gekürzt. Sie weist das Gedicht in einzelnen Hss dem Gui de la Marche zu. Eine Sonderstellung nimmt **J** ein, da sie einerseits mit den meisten französischen Hss im Strophenbau und in der vermehrten Verszahl, anderseits mit den englischen in der Zueignung an Pecham übereinstimmt.

Welches ist nun die ursprüngliche Form des Gedichtes? Der neueste Herausgeber, Kingsford, hat sich an die Gruppe **C D** gehalten und die Varianten aus **A B** in die Anmerkungen verwiesen, mit vollem Recht, wie es mir scheint. Abgesehen davon, daß das Alter der Hss **C D** ihn schon dazu berechtigen konnte, ist der einfache, regelmäßige Strophenbau zu je vier Versen offenbar die ursprünglichere, der erweiterte dagegen die spätere Fassung. Es ist leichter verständlich, daß man einen poetischen Text erweitert, um Verse vermehrt, als daß man aus den ungleichen Strophen schöne, gleichmäßige hergestellt hätte. Dazu kommt, wie Kingsford bemerkt haben will, daß die Zusätze schlechten Geschmack verraten.

**3. Der Verfasser.** Aus dem bisher Mitgeteilten ergibt sich, daß drei Verfassernamen in den Ausgaben oder Hss des Gedichtes genannt werden: Johannes Pecham, Gui de la Marche und Bernardin von Siena, alle drei hervorragende Franziskaner. Indem ich im folgenden die Rechtstitel der einzelnen untersuche, fasse ich mich, aus Raummangel, möglichst kurz.

**a)** Zugunsten der Autorschaft des Johannes Pecham, Erzbischofs von Canterbury († 1292) spricht vieles, zunächst drei der ältesten Hss. Vgl. **C D J**. Ebenso die Zeitumstände. Das Gedicht (in seiner ältesten Gestalt) ist, wie Kingsford zeigt, im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden, sicher nach 1255 und höchstwahrscheinlich vor dem II. Konzil von Lyon 1274, wo viele der in dem Stück genannten kleineren Orden unterdrückt wurden. Gerade in diesem Zeitraum, 1255—1270, war Pecham in Paris als Lehrer tätig [1]) und griff literarisch in den Mendikantenstreit ein [2]). Außerdem ist der spätere Erzbischof auch sonst als hervorragender lateinischer, mittelalter-

[1]) Vgl. H. Spettmann, O. F. M., Quellenkritisches zur Biographie des Johannes Pecham O. F. M. († 1292), in: Franziskanische Studien, II (1915), 170—207; 266—285.

[2]) L. Oliger, Die theologische Quaestion des Johannes Pecham über die vollkommene Armut, in: Franziskanische Studien, IV (1917), 127—176, und De pueris oblatis in Ordine Minorum (cum textu hucusque inedito Fr. Johannis Pecham), in: Archivum Franciscanum Historicum, VIII, Quaracchi 1915, 389—447; British Society of Franciscan Studies, II, 5—7.

licher Dichter bekannt [1]). Ich stehe deshalb nicht an, das Streitgedicht in seiner ursprünglichen Form Johannes Pecham zuzuschreiben.

**b)** Zum Anwalt des Gui de la Marche machte sich nach dem Vorgehen Waddings [2]) und Sbaraleas [3]) und anderer älterer Bibliographen neuerdings B. Hauréau [4]). Freilich sprechen zu seinen gunsten eine erhaltene (E) und eine verlorene Hs (Bale, Pits). Die erhaltene Hs gehört der Gruppe mit dem erweiterten Text an.

Die Zeitumstände sprechen eher gegen als für ihn. Gui de la Marche war der illegitime Sohn Hugo's II., Grafen von Angoulême und der Marche. Wann er Franziskaner wurde, wissen wir nicht. Im Jahre 1291 dispensiert ihn Nikolaus IV. von der Geburtsmakel zwecks Erlangung einer Ordenswürde [5]). Nach 1315 erscheint keine Spur mehr von ihm. Es wird deshalb angenommen, daß er um diese Zeit gestorben ist. Er war übrigens auch lateinischer Dichter, doch verrät das uns von ihm erhaltene Stück weder übermäßigen Geschmack noch besondere Gewandtheit [6]). Da jedoch sein Name mit der zweiten Überarbeitung in Verbindung steht, ist anzunehmen, daß er diese vorgenommen hat. Eine Schwierigkeit bietet allerdings die Bologneser Hs, die, obgleich sie die erweiterte Textrezension aufweist, trotzdem das Gedicht Pecham zueignet.

**c)** Es ergibt sich ohne weiteres aus obigem, daß Bernardin von Siena als Verfasser des Streitgedichtes ganz ausscheidet. Auch geht es nicht an, ihn als Urheber der letzten Redaktion, wie sie in seinen Werken vorliegt, zu bezeichnen. Kingsford [7]) und Ferrers Howell [8]) können die gegenteilige Ansicht oder Vermutung durch nichts stützen. Nicht auf freiwillige Auslassungen, sondern auf seine Vorlage geht sein gekürzter Text zurück, hat doch auch der unabhängige Ravennater Kodex nur 30 Verse mehr.

Wie kommt aber das Streitgedicht unter die Werke des friedfertigen und sanftmütigen Bußpredigers von Siena? Es ist zunächst hervorzuheben, daß die ältesten Ausgaben seiner Werke das Gedicht nicht eigentlich Bernardin

[1]) British Soc., l. c., 7 10; Dreves-Blume, Anal. hym., 5, 19; 23, 5; 37, 110; 50 592—616.

[2]) Scriptores Ord. Min., Romae 1650, 150 (aus Bale).

[3]) Supplementum ad Scriptores Ord. Min., Romae 1806, 316.

[4]) In der zitierten Ausgabe der BEC, sowie in Histoire littéraire de la France, XXIX, Paris 1885, 552—557: Gui de la Marche Frère Mineur.

[5]) Wadding, Annales Minorum, ad a. 1291, n. 95 (V², 287); Sbaralea, Bullarium Franciscanum, IV, 210.

[6]) Das Gedicht ist uns erhalten in der Pariser Nationalbibliothek, Cod. 1742 Nouv Acq., f. 4 v—5 v: Incipit tractatus fratris Guidonis de Marchia, ordinis Minorum de Cicerone disputatore et sorte, predicatione et Platone lectore. Im ganzen 25 Strophen. Die beiden ersten lauten nach Delisle BEC LVI (1895), 674:

Sortes pre consortibus — currit in consorcio.
In equis et curribus — non est dispensacio.
Platonis in manibus — sonat disputacio.
Et de sortis cursibus — magna demonstracio.

Quidquid Plato loquitur — quicquid Plato disputat,
Sortes hic consequitur — et currendo computat.
Quod si bene curritur — Plato sortem reputat,
Si cursus remittitur — Plato sorti imputat.

[7]) A. a. O. 151.

[8]) S. Bernardino of Siena, London 1913, 322—23.

zuschreiben, sondern lediglich vermerken, der Heilige habe es an den Schluß seiner Predigt de sacra Religione gesetzt. Wohl deshalb steht das Gedicht in jenen alten Ausgaben nicht im Corpus der Werke, sondern wird entweder als Anhang oder in der Einleitung gedruckt. Johannes de la Haye war es vorbehalten, den Text in die Werke Bernardins einzureihen. Es paßt das gut zu der Freiheit, mit der dieser Herausgeber auch sonst die Predigten Bernardins behandelte, wie ich sofort zeigen werde.

Bernardin hatte wie andere Prediger der Renaissance die Gewohnheit, Gedichte oder Zitate aus denselben seinen Predigten einzufügen. Bei der lateinischen Bearbeitung der Predigten behielt er die italienischen Texte bei. Doch darf man diese, wie schon Ireneo Affò [1]) feststellte, nicht in den Ausgaben des Johannes de la Haye suchen. Mit besonderer Vorliebe führte Bernardin seinen Ordensgenossen Jacopone von Todi an, manchmal dasselbe Gedicht in zwei verschiedenen Predigten und Anwendungen. So schließt er den Sermo IV: De Saccomando Paradisi (Sermones extraordinarii) „. . . et omnium Sanctorum per suam misericordiam, Amen. Et sanctus Franciscus post haec narrat istud praelium ut infra sequitur: In foco l'amor mi misse", und es folgt dann der ganze Text dieses Jacopone zugeschriebenen Gedichtes [2]). Dasselbe Gedicht stand ferner am Schlusse einer ähnlichen Predigt, nämlich der letzten des Quadragesimale de christiana religione (Ausgabe 1591, I, 556 b—567 b: Sermo LXVI: De pugna et saccamanno Paradisi; Ausgabe 1745, I, 312 a—319 b: Sermo LX: De pugna Paradisi). Am Schlusse heißt es in beiden Ausgaben: «Sed ut rei veritatem, filii mei, seriosius agnoscatis, eam vulgari sermone reserabo vobis. Civitatis autem supernae commilitones . . .» Ein italienischer Text fehlt hier in beiden Ausgaben. Daß aber In fuoco l'amor mi mise hier stand, beweisen eine von Affò zitierte Hs [3]), ebenso Codd. Monac. lat. 8339, f. 233 v, 9541 a f. 233 v und Cod. 1573 Nouv. Acq. der Nationalbibliothek zu Paris, f. 208 r b—208 v d, wo dasselbe Gedicht mit obiger Einleitung steht [4]).

[1]) De'Cantici volgari di San Francesco d'Assisi, Guastalla 1777, 70: »Ma chi veder brama que' testi poetici nelle Opere di lui ricorrer non deve alla moderna edizione [Venedig 1745], nè a quella che il P. dall'Haya fece uscire in Lione . . ., poichè in queste mano castigatrice à voluto e ripulir lo stile e togliere gran parte di quella semplicità che fu propria del Santo; bensì deve cercar (p. 71) la prima Raccolta fattane l'anno 1591, impressa in Venezia pe' Giunti.« — S. 69—70 Beispiele von Benützung der Dichter bei Predigern des 15. Jahrhunderts.

[2]) Opera, Venedig 1591, IV, 2. Teil, 23 b—33 a. Das Gedicht 32 a—33 a. In der Ausgabe Venedig 1745 figuriert dieselbe Predigt als Sermo II der Sermones extraordinarii, III, 326 a—330 b: De expugnatione Paradisi. Der Schluß, 330 b, lautet hier also: «. . . et omnium Sanctorum per suam misericordiam. Amen. Hic sequuntur in Veneta [1591] multa carmina, opinor canenda in tono laudum, sed sicut sunt in terminis illius temporis expressa, ideo omittenda credidimus»

[3]) De' Cantici volgari, 71—72. Der Text des Gedichtes nach der Affòschen Hs, 74—78. Affò hielt die beiden Predigten mit dem fast gleichen Titel für identisch und spricht deshalb nur von einer Predigt. Es war ihm entgangen, daß beide Predigten in beiden Ausgaben 1591 und 1745 stehen.

[4]) «Sed ut rei veritatem, filii mei, seriosius agnoscatis eam vulgari sermone reserabo vobis: In fuoco l' amor me mise» etc. Nach gütiger Mitteilung von P. Ferdinand Delorme, O. F. M. — In Cod. 1454, membr., saec. XV, der öffentlichen Bibliothek zu Lucca heißt es am Schluß derselben Predigt (hier, wie in Ausgabe 1591, die 66. des Tractatu

In dem Sermo XVI: De sancto Francisco der Sermones extraordinarii legt Bernardin dem hl. Franziskus das Gedicht «Amor di caritade» in den Mund, zitiert einige Verse und fährt dann fort: Et vide de ista Laude in praedicatione veneris sancti, in qua est posita seriose, quae etiam cadit hic ad propositum [1]). Tatsächlich wendet Bernardin in der Predigt auf Karfreitag, Sermo XLV de amore angustioso in dem Quadragesimale Seraphim das Gedicht auf den leidenden Christus an: «Et sic totus tremens et pallidus [Christus] dicebat: Amor di caritade» und schreibt das lange Gedicht wie Prosa aus[2].)

Vorausgesetzt nun, Bernardin habe das Streitgedicht seines Ordensgenossen gekannt, was lag bei seiner Methode näher, als daß er den Text als Material für seine Predigt De sacra religione heranzog? Nun stand aber nach dem Zeugnisse der ältesten Ausgaben seiner Werke das Gedicht eben am Schlusse dieser Predigt, der 16. des Quadragesimale de christiana religione [3]).

In der Predigt freilich, wie sie gedruckt vorliegt, sind wenig Spuren des Gedichtes wahrnehmbar, viel eher kann man den Einfluß des Stückes in einer anderen Predigt desselben Inhaltes wahrnehmen, nämlich in dem Quadragesimale de Evangelio aeterno . . .: De sacra religione et quod melius est bonum facere ex voto quam ex libera voluntate. Sermo XXIII [4]). Die Predigt hat drei Artikel, wovon die zwei ersten je drei capita haben; der dritte Artikel ist überschrieben: ubi per viginti argumenta impugnatur status religionis et cuilibet statui subiungitur refragatio eius. Dieser dritte Teil hat sogar Dialogform. Der Discipulus macht 20 Einwände gegen Religio, der Magister löst sie auf. Die Einwände sind z. T. identisch mit denen des Mundus, wenn auch gesagt werden muß, daß diese Einwände so ziemlich in allen Streitschriften der Mendikantenfrage vorkamen.

So erklärt sich die Anwesenheit von Mundus et Religio unter Bernardius Werken rest- und zwanglos. Er sah in dem Gedicht Material für seine Predigten über den Ordensstand und hängte den Text wie er ihn vorfand, d. i. in einer stark gekürzten Rezension, ähnlich derjenigen des Ravennater Kodex, einer seiner Predigten an.

Ich kann hier unmöglich auf alle Fragen eingehen, welche unser Streitgedicht nahelegt. Es wäre z. B. zu untersuchen, ob die lebhafte dramatische Form des Dialoges bloß literarischer Rahmen ist oder ob das Stück wirklich dargestellt werden konnte. Letztere Möglichkeit ist nicht zu leugnen; der

[*sic*] de christiana religione), f. 242 v b (rubr.): Quomodo vulneratus fuit beatus Franciscus in hac pugna celesti. [f. 243 r a] In foco l'amor mi misse (folgt der ganze Text). Schluß: [f. 243 r b] O son fatto capace. Senpre lo incorporato. Deo gratias Amen. Der Text ist ausgesehrieben wie Prosa.

[1]) Opera, Venedig 1591, IV, 2. Teil, 88—95. Der angeführte Text S. 94. Diese Predigt habe ich in der Ausgabe de la Hayes überhaupt nicht gefunden. Sie wurde wahrscheinlich wegen des stark joachimitischen Inhalts weggelassen. Unter den Sermones de Sanctis, Venedig 1745, IV, 231, ss., steht an dritter Stelle, 241—249: De stigmatibus beati Francisci.

[2]) Opera, Venedig 1591, IV, 1. Teil, 235—254. Der angeführte Text mit dem Gedicht S. 244—246. Dieselbe Predigt Opera, Venedig 1745, III, 296 b—304 b, aber ohne jede Spur des Jacoponeschen Gedichtes. — Nach diesen Proben sollte man endlich aufhören, die de la Hayeschen Ausgaben der Werke Bernardins als die besten zu bezeichnen.

[3]) Opera, Venedig 1591, I, 102 b—109 a; ed. Venedig 1745, I, 69 a—73 b.

[4]) Opera, Venedig 1591, II, 106 a—124 b; ed. Venedig 1745, II, 126 a—139 b.

ganze Apparat einer Darstellung bis auf die Regievermerke ist gegeben. Das Darstellungsmilieu ist der päpstliche Hof, näherhin das päpstliche Konsistorium, wo Mundus als Kläger gegen Religio erscheint. Man könnte sich dabei Mundus ähnlich wie an den mittelalterlichen Domportalen dargestellt denken, nämlich als weltlich-schmucken Jüngling oder eine modisch gekleidete schöne „Frau Welt", auf deren Rücken jeweils ein Gewimmel von Kröten und scheußlichem Gewürm sich umhertreibt.[1]) Religio hätte man sich nicht als Sinnbild der Religion, sondern als Ordensperson vorzustellen, entweder im Dominikanerhabit oder eher, da der Verfasser dem Franziskanerorden angehörte, im Kleide dieses zu denken.

Es ist mir nicht möglich, eine unmittelbare formelle Vorlage des Streitgedichtes namhaft zu machen. Sachlich kommt ihm am nächsten die 150 Jahre ältere „Altercatio Monachi et Clerici quod liceat Monacho praedicare" des Rupert von Deutz[2]), die indes in Prosa abgefaßt ist und überdies unserem Verfasser kaum bekannt gewesen sein dürfte.

Interessant ist auch noch, daß hier Mundus als der unschuldig Verfolgte, Religio als Verfolgerin erscheint, während in dem großen Pariser Streit der Ordensstand der Angegriffene, der Weltklerus der Angreifer war. Als das Gedicht geschrieben wurde, war also der Streit schon entschieden zugunsten der Mendikantenorden.

## II. Die Prosabearbeitung.

**1. Handschrift und Verfasser.** Cod. lat. 8384 der bayerischen Staatsbibliothek zu München (früher dem Münchener Augustinerkloster, n. 84, gehörig) enthält ein Stück mit folgender Überschrift: *Sequitur disputatio inter mundum et religionem coram papa.* Aus dem Titel, den ich in dem Handschriftenkatalog las[3]), vermutete ich, daß es sich in irgendeiner Form um das oben besprochene Streitgedicht *O Christi Vicarie* handeln müsse, und ich sah mich in meiner Hoffnung nicht getäuscht. Eine flüchtige Durchsicht des Textes ergab, daß dieser eine Prosaumschreibung jenes Gedichtes ist.

Der Text dürfte ein Unikum sein, und es verlohnt sich, denselben näher ins Auge zu fassen, um so mehr als die Hss des Streitgedichtes selbst nicht allzu zahlreich sind und dabei weit auseinandergehen, wie ich im ersten Teil dieser Arbeit gezeigt. Bei der Untersuchung über Ursprung und Verfasser unseres Textes ist es notwendig, auf den ganzen Inhalt der Hs Rücksicht zu nehmen; diese möge deshalb hier kurz beschrieben werden.

[1]) „Frau Welt" aus der Dichtung des Mittelalters (z. B. bei Walther von der Vogelweide) bekannt, erscheint, wie oben angegeben, am Wormser Domportal; der Jüngling als Verführer, einen Apfel anbietend, unter den Portalfiguren von Basel, Freiburg und Straßburg. Der Zusammenhang der mittelalterlichen Portalskulptur mit den geistlichen Aufführungen ist bekannt. Es braucht nur an die ‚Altercatio Ecclesiae et Synagogae' (Migne, Patrologia latina, 42, 1131-1140) und ihre Wiedergabe in der Kirchenplastik erinnert zu werden. Vgl. Paul Weber: Geistl. Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894. Daselbst auch die wichtigste bis dahin erschienene Literatur. Ich verdanke diese Mitteilung der Liebenswürdigkeit und Sachkunde des Herrn Dr. Erwin Rosenthal, München.

[2]) Migne, Patrologia latina, 170, 537—542; handschriftlich z. B. Cod. lat. 26847 der bayr. Staatsbibliothek zu München, fol. 173 r—176 r, von mir beschrieben in: L'Oriente Serafico nel VII Centenario della Indulgenza della Porziuncola, S. Maria degli Angeli, Assisi, 1917, 385—388.

[3]) Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis, II, 1. Monachii 1874, p. 21.

Clm 8384 (Mon. Aug. 84) der Münchener Staatsbibliothek, 302×215 mm, chart., saec. XV (a. 1460 et 1463) ist von zwei Händen geschrieben, teils in vollen Linien, teils in zwei Kolonnen. Dem Inhalt nach zerfällt der Kodex hauptsächlich in drei Teile.

Fol. 1 r—103 und 196 v b—200 v b enthalten Predigten und kleinere aszetische Abhandlungen; in beiden kommen öfters deutsche Wörter vor. Auf fol. 103 v b steht *1462*, auf fol. 200 v b: *Et sic est finis 1463*. Dieser Teil ist von einer einzigen Hand in sehr kleiner Schrift geschrieben.

Fol. 201 r a—272 v b: Tractatus de timorosa conscientia, den der Katalog dem Johannes Nider (O.P. † 1438) zuweist, also wohl dessen Consolatorium timoratae conscientiae[1]). Am Schlusse f. 272 v b: *Et sic est finis huius operis: Amen dicant omnia, anno* [14]60.

Der zweite und dritte Teil sind von der zweiten Hand geschrieben.

Der unten zu veröffentlichende Text befindet sich in dem ersten Teil unserer Hs, in der Predigtmaterialiensammlung, die uns hier allein interessiert. Wer ist nun der Verfasser dieser Sammlung und mithin auch der Urheber der Prosaumschreibung des Streitgedichtes Mundus et Religio? Der gedruckte Hss-Katalog schreibt die Sammlung vermutungsweise Br. Bertold von Regensburg oder einem nicht ungeschickten Nachahmer von ihm zu. Diese Zuweisung beruht auf sehr oberflächlicher Beobachtung. Denn aus dem Inhalt der Sammlung geht unzweideutig hervor, daß der Verfasser ein Augustiner war, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Oberbayern lebte.

Der Augustiner verrät sich an mehreren Stellen der Sammlung, nämlich immer da, wo er von St. Augustin als *pater noster* spricht; vgl. z. B. f. 7 r: *unde Augustinus pater noster*; f. 11 r: *secundum patrem nostrum beatum Augustinum*; f. 11 v: *unde Hugo de sancto Victore super regulam patris nostri Augustini*. Ganz auffallend und das gewöhnliche Maß überschreitend ist folgende Stelle f. 70 v: *In extremo iudicio talis processus erit . . . Decimo venient quattuor evangeliste . . ., in quorum medio cancellarius ille peritissimus Augustinus venit portans volumen duorum librorum veteris et novi testamenti*[2]).

[1]) Vgl. K. Schieler, Magister Johannes Nider aus dem Orden der Prediger-Brüder, Mainz 1885, 385—86.

[2]) Gleich darauf folgen in derselben Predigt nachstehende Verse, über welche zu vergleichen ist: L. Bertalot, Humanist. Studienheft eines Nürnberger Scholaren aus Pavia. Berlin 1910, S. 75 ff.

Iudicabit iudices judex generalis,
Nichil ibi proderit dignitas papalis,
Sed fetorem sentient pene iehenalis
Sive sit episcopus, sive cardinalis.

Tunc non erit licitum quidquam allegare,
Nec ad apostolicam sedem appellare,
Neque phas excipere, neque replicare,
Sed si condempnabitur, non potest vitare.

Cogitate singuli, qui vel quales estis,
Et quid in iudicio dicere potestis,
Quia non erit locus in Digestis,
Quia ibi Dominus iudex, auctor [*sic*], testis.

Augustin wird hier also gewissermaßen über die Evangelisten, in deren Mitte er einherschreitet, gestellt, eine Auffassung, die uns, nebenbei bemerkt, in dem Triumph des hl. Thomas von Aquin in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz ebenfalls begegnet, wo Propheten und Evangelisten den großen Dominikanerlehrer umgeben.

Auch unsere Prosaumschreibung hat Stellen, die auf einen Augustinereremiten als Verfasser hinweisen. Wo die vier Mendikantenorden namentlich aufgezählt werden, stehen die Augustinereremiten an erster Stelle, was der sonst üblichen Reihenfolge nicht entspricht; in dem Streitgedicht werden sie nicht einmal mit ihrem jetzigen Namen genannt, sie sind dort noch die Wilhelmiten. Auch wird ein Augustiner-Auktor, Galfredus Hardibius (saec. XIV), angeführt, der natürlich in dem Gedichte nicht vorkam.

Daß der Verfasser in Oberbayern lebte, erhellt besonders aus zwei Stellen der Predigtsammlung: fol. 83 r a wird *Andechs* genannt; sodann spricht der Verfasser f. 79 r in dem *Sermo de corpore Christi* von den Fischen, die *yn dem Ammersee* sind, und es werden dann die verschiedenen Fische mit ihren deutschen Namen aufgezählt.

Halten wir alle obigen Angaben zusammen, so liegt es nahe, daß der Verfasser ein oberbayerischer Augustinereremit war, in der Umgebung von München predigte, und, nach Provenienz der Handschrift zu urteilen, vielleicht dem Münchener Konvent angehörte.

Für die Zeitbestimmung kommen außer den schon angeführten Jahreszahlen 1460, 1462 und 1463, die sich streng genommen nur auf die Hs zu beziehen brauchen, folgende Umstände in Betracht. Die Predigtsammlung zeigt klar den Verfall der Predigt im 15. Jahrhundert. So wird f. 2 r—v *Sermo de ludo taxillorum* das Würfel- und Kartenspiel mit heiligen Sachen, besonders mit den einzelnen Partien der hl. Messe, verglichen und erklärt. Positive Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung sind die Bekämpfung des Wiclef und der Hussiten in der Predigt über die Coena Domini, f. 199 v b—200 r b, und ganz besonders der kleine Text f. 96 r b—v a: *Excerptum in ypocritas Leonhardi Aretini* († 1444). Wir kommen somit aus dem Inhalt der Sammlung bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts, und es erscheint deshalb auch genügend gesichert, die schon angeführten Jahreszahlen 1460, 1462 und 1463 als die Daten der Entstehung resp. des Abschlusses der Sammlung zu betrachten, näherhin wäre unsere Prosaparaphrase des Streitgedichtes dem Jahre 1462 zuzuweisen, da eben jener Teil der Sammlung dieses Schlußdatum aufweist.

Das Ergebnis der bisherigen Erörterungen läßt sich kurz zusammenfassen: Die Prosabearbeitung unseres Streitgedichtes stammt von einem anonymen Augustinereremiten, der 1460—63 in Oberbayern, höchstwahrscheinlich in München oder Umgebung, lebte. — Es stehen mir zur Zeit keine Hilfsmittel zur Verfügung, um zu versuchen, den Verfasser mit irgendeinem bekannten Augustiner jener Zeit und Gegend zu identifizieren.

2. **Methode und Zweck.** Wie ist der Verfasser bei seiner Prosaumschreibung vorgegangen, mit anderen Worten, wie verhält sich sein Text zum Original, und welchen Zweck hatte er bei seiner Arbeit im Auge? Ehe ich auf die erste Frage antworte, ist es notwendig zu untersuchen, welche Textgestalt des Streitgedichtes dem Augustiner vorgelegen hat. Ein Vergleich der

Paraphrase mit den verschiedenen gedruckten Ausgaben des Gedichtes zeigt, daß der Verfasser die erweiterte Textrezension benützt hat, zu der auch Bernardins Text gehört. Das verhindert jedoch nicht, daß sein Text hie und da mit den Varianten der anderen Gruppe der Hss übereinstimmt. Im Gegensatz zu den von Hauréau und Kingsford benützten Hss hat unsere Prosabearbeitung, ähnlich wie Bernardins Text, die Eigentümlichkeit, daß die drei handelnden Personen nicht einfach mit «Mundus», «Religio» und «Papa» eingeführt werden, sondern in Verbindung mit kurzen, erläuternden Sätzen, ähnlich den Regievermerkungen in Theaterstücken. Diese Ähnlichkeit mit Bernardins Text legt den Gedanken nahe, der anonyme Augustiner habe eine Hs der Predigten des hl. Bernardin (mit jenem Gedicht) benützt.

Der Verfasser folgt durchgehends der Disposition des Gedichtes; nur hie und da sind innerhalb einer Rede kleine Verschiebungen zu beobachten. Der Anfang, d. i. die ersten sechs Strophen, ist ganz weggelassen, und sonst sind noch zwei große Lücken in der Paraphrase, die eine da, wo der Dichter das Lob des Franziskaner- und Dominikanerordens singt, die andere gegen Schluß, wo Religio die Gegengründe, 19 an der Zahl, widerlegt. Hier wird in der Prosabearbeitung einfach auf eine Schrift des schon genannten Galfredus Hardibius und auf eine andere des hl. Thomas von Aquin verwiesen. Im allgemeinen bietet die Paraphrase eine gute Inhaltsangabe des Gedichtes, bei Vermeidung von Längen.

Wo in dem Streitgedicht bisweilen die Quellen bloß genannt, der Inhalt, Texte der hl. Schrift, nur kurz angedeutet wird, bringt die Prosabearbeitung stellenweise die Texte in extenso. Sonst sind Erweiterungen kaum vorgenommen, Abänderungen nur, wo sie durch die spätere Entwickelung und durch den Umstand, daß der Verfasser einem anderen Orden angehörte als der Dichter des 13. Jahrhunderts, bedingt waren. An einer Stelle kann es zweifelhaft sein, ob der Prediger selbständig erweitert hat oder ob seine gereimte Vorlage mehr als die übrigen Hss bot. Wo nämlich «Religio» den Einwand, daß es auch schlechte Religiosen gibt, mit dem Beispiel des Judas widerlegt, fügt die Prosabearbeitung noch den Sündenfall Adams und Luzifers hinzu, Beispiele, die einem Prediger allerdings sehr nahe lagen.

Die Umschreibung des Gedichtes in Prosaform ist so gestaltet, daß beinahe die Hälfte des ursprünglichen Wortschatzes stehen geblieben ist, manchmal auch bis zur Hälfte eines Verses, jedoch nirgends ein ganzer Vers.

Welchen Zweck hat nun der anonyme Augustinereremit bei seiner Arbeit verfolgt? Aus der ganzen Anlage der Hs müssen wir auch bei dieser Prosabearbeitung an Predigtmaterial denken. Dieses wurde im 15. Jahrhundert allen möglichen Gegenständen entnommen, ebenso wie die verschiedenartigsten Themata auf der Kanzel behandelt wurden — nicht immer zur Erbauung der Gläubigen. Wir haben oben schon gesehen, in welch merkwürdiger Weise das Würfel- und Kartenspiel auf der Kanzel von unserem Prediger behandelt wurde. Kein Wunder also, wenn er auch in dem Gedicht, das die Zwistigkeiten des Welt- und Ordensklerus behandelt, geeigneten Predigtstoff sah, um so mehr als gerade damals die alte Streitfrage zwischen Pfarr- und Ordensklerus in Deutschland wieder akut geworden war. Man denke nur an die Bamberger Synode vom Jahre 1451, die unter dem Kardinallegaten Nikolaus

von Cusa abgehalten worden war. Dort verteidigte in bewegten Worten der Pfarrer von S. Sebaldus in Nürnberg seine Pfarrechte gegen die Ordensleute. In Straßburg war zu gleicher Zeit der heftige Streit wegen des *ultimum vale* ausgebrochen und wurde beiderseits auf die Kanzel getragen. Die Synode von Aschaffenburg, 1455, verurteilte einige der kühnsten Sätze der Mendikanten. Ihrerseits griffen diese den Kardinallegaten wegen seiner Stellungnahme zugunsten des Weltklerus heftig an. Das sind nur einige Beispiele aus dem Kampfe, wie er in den 50er Jahren des 15. Jahrhunderts von «Mundus» und «Religio» in Deutschland geführt wurde [1]. Es konnte demnach einem Mendikanten jener Zeit nur erwünscht sein, von den Argumenten des Dichters des 13. Jahrhunderts ergiebigen Gebrauch zu machen, hat es doch selbst der hl. Bernardin von Siena, wie wir oben gesehen haben, nicht verschmäht, seine Waffen aus demselben Arsenal zu entleihen.

Was ich in obigem über Hs, Verfasser und seine Vorlage gesagt, wird im letzten Augenblick durch eine gütige Mitteilung des Herrn Dr. L. Bertalot — der mir auch durch andere Hinweise wesentlich genützt hat — überraschend bestätigt und ergänzt: unser Cod. lat. Monac. 8384, f. 3v—35v, ist identisch mit Cod. lat. Monac. 8340, f. 1r—26r (geschrieben 1466), der eine Bearbeitung ausgewählter Predigten aus Bernardins Quadragesimale de religione christiana enthält, unter dem Titel: Quadragesimale Bernardini Senensis abbreviatum und als Verfasser den Münchener Augustiner Paulus Weigel († 1469) angibt (vgl. über ihn Ossinger, Bibl. Aug., 965). Damit ist die Verfasserfrage unserer Prosaumschreibung einwandfrei gelöst, wie es auch zur Sicherheit wird, daß als Vorlage Bernardins Text diente. Dieser muß jedoch etwas umfangreicher gewesen sein als in den gedruckten Ausgaben, da Weigel an zwei Stellen Strophen paraphrasiert, die bei Bernardin jetzt fehlen.

**3. Der Text.** Der hier folgende Text ist so gedruckt, daß ein Verweis auf den Urtext sich erübrigt. Die übereinstimmenden Wörter sind kursiv gedruckt, zusammenhängende Wörtergruppen, also Versteile dagegen in Majuskeln. Ich habe die Ausgabe der Streitgedichtes von Kingsford benutzt, wo die Varianten und das plus der erweiterten Gruppe verzeichnet sind. Bei etwaiger Vergleichung muß also nicht nur Kingsfords Text (**C D**), sondern ebenso sein Apparat herangezogen werden.

(Cod. 8384 der bayerischen Staatsbibliothek, München, f. 7r.)

Sequitur disputatio inter mundum et religionem coram papa.

Sic primo arguit mundus: Scio quod PER FRAUDEM dyaboli sum deceptus, sed per mortem Christi *veniam* merui. Ideo *religio*si male de me *clamant* illique presertim 4$^{or}$ ordines ubique me diffamant QUOD NON VIVO RITE et *quod* sim dampnandus. Sunt pessimi *abige*i, *quia de proprio* meo *grege* TOLLUNT MICHI MEOS, *decoquunt* eos ad modum ipsorum existentes adhuc in LACTE MATRIS. Nec *curant* si *parentes* plorant.

Dicit papa ad Religionem: *Quid* ad hec *dicis*, *habet*ne SE RES ITA?

Respondet Religio: Sanctissime pater, mundus *errat non* in *via*, *sed* in *invio*. Quid est mundus nisi FASTUS, AMBITIO et LIBIDO CARNALIS, QUORUM

[1] Ich gedenke an anderer Stelle über diesen Gegenstand nach meist ungedruckten Quellen zu handeln und verzichte daher auf Verzeichnung der spärlichen Literatur.

RESOLUTIO MORS EST INFERNALIS? Est mundus plenus *laqueis*, *Antonio* beato testante, quem etiam sanctus *quidam vidit* FACIBUS IGNITUM. EST LOCUS SCANDALI, est civitas *babilonica*, est CUBILE DRACONIS. MIROR QUOD NON a diu citra mundus transiit in nichilum, cuius *fetor celos* attingit, interficit multos *iuvenes* ANTEQUAM SENESCANT, quos in iuventute ad *vitia* inducit, et sic *dat* PRO ROSA *tribulum*. Ego vellem mundum libenter revocare, quia *qui proximum vide*t ERRARE, TENETUR *ipsum fideliter* secundum legem *revocare,* quia si *asinus* in puteum cadit, extrahere ipsum debeo. Sed *Religio* est *fre*num *spirituale*, quo exterior ille mundialis homo *ligatur*. *Religio* EST ARCHA *Noe*, ubi salvantur alias *mergendi*, *stella*, que *Ysrahel*em errantem per *desertum di*rigit. Est sancta illa TRIBUS LEVITICA, est TURRIS DAVIDICACUM *arm*is circum pendentibus. HEC EST CRUX DOMINICA; hic adaptare potes omnes figuras crucis; HEC EST FONS ORTORUM, NAVIS APOSTOLorum, CELUM LUCIDUM, VELLUS RORIDUM in signum victorie, TERRA[1]) FLUENS lacte et *melle*, est TABULE MOYSI.

Nunc Mundus arguit dicens: *Audi*, sanctissime pater, *phariseum iuxta publicanum*, bene percipis eius *iactantia*m. *Antiqui*tus religiosi vernabant *virtutibus*, *radices* solum edebant et latebant IN ABDITIS. Nunc autem moderni *sunt* tantum *syemee* antiquorum. Nam antiqui erant CAPUT AUREUM illius *statue*, de qua[2]) Daniel, sed moderni sunt *pedes ferre*i et tandem lutei, ideo sunt in brevi *casur*i.

Nunc Religio respondet: LAUDEM NON *quero*, GLORIAM NON *desidero*. Licet antiqui fuerint in multis ferventiores, quia fuerunt *prope motore*m, moderni autem plures, et religio nunc *diffusior* est IN FRUCTU. Olim non habebant sufficientia exempla ad predicandum, manebant in cellis, nunc intrant *vill*as et civitates, *predic*ant Christi exempla et eius *cruc*em. ET SI [f. 7 v] aliquando unus cadet, non est mirum. Cum Christus *fu*erit bonus *pastor*, tamen habuit inter *duodecim* oves unam morbidam scil. Judam. Et etiam si Adam, cum esset in paradiso et non haberet adhuc pronitatem et fomitem ad peccatum, et tamen ce[ci]dit, et si Lucifer in celo cecidit, ubi nulla occasio fuit ad peccandum: scito quod religio fratrum Heremitarum sancti Augustini, NEC PREDICATORUM, *nec Minorum*, nec Carmelitarum *deficit* propter *tria*, que religionem conservant, videlicet paupertas. Qui nil cupit nec habet, quomodo deficit? 2° *scientia* religionem conservat: sunt illuminatissimi viri, ergo non possunt deficere; 3° *concordia* eos conservat. Igitur ISTI SUNT boni nuntii *port*antes *bot*ros.

Nunc Mundus arguit: *Quanto* plus *fundatores* laudas, TANTO PLUS SUCCESSORES vituperas, quia successores maculat *thorus delicti*, vertunt pellem *ovi*nam *in lupi*nam, CELLAM IN PALLATIUM, OLUS IN CONVIVIUM, MELOTES IN LINUM, LAC IN ESUM CARNIUM, *aquam* mutant IN VINUM, nec dicunt *officium divinum*. *Vadit abbas* CUM TOT famulis *et equ*is et *cursor*ibus in tantum quod *dices* eos *principes*, NON PATRES *monasteriorum*.

Dicit Religio: *Mendax*, *quo*modo audes DE CLAUSTRALIBUS loqui? *Nunquid cecus iudicabit* DE COLORIBUS et DE SAPORIBUS DISPUTABIT PECUS?

[1]) Hs. *tera*. [2]) Hs. *quo*.

Iterum Mundus arguit: Ego *probo statum* mundi securiorem, quia CORONA DEBETUR *legittime certanti* iuxta apostolum, sed *secularis* plus habet *certare* manens in *seculo*, igitur altior[i] corona dignus efficitur. Item: *melius* est *nubere* QUAM URI [1]). Item CHRISTUS NON fuit *heremita*, sed fuit *communis vite*, comedit *cum* peccatoribus. Item si secularis *difficilius* salvatur, *ergo amplius* coronatur. Religiosus autem, ut dicis, *faciliter salvatur*. Cum ergo maior difficultas sit layco, altior corona sequitur, quia illud, QUOD EST DIFFICILIUS, EST ET VIRTUOSIUS. Regnum celeste versatur circa ardua. Item *beatius est* DARE QUAM ACCIPERE, *ergo* manebo secularis, ut aliis bona mea dare *possim*. Item hilarem datorem diligit deus, sed religiosus PRECEPTORIA PULSUS POTESTATE et sic EX TRISTITIA et ex *necessitate* bene facit. Item propter *consilia* relinqunt dei precepta, ingressus ad religionem est sub consilio et dimittis *patrem* tuum in seculo mori fame et sic frangis dei preceptum, qui precipit *honorare* parentes et eis in necessitate subvenire. Item propter paupertatem *multi delinquunt*. *Salomon* etiam *medium tenuit, qui nec paupertatem* nec divitias a deo petiit. Item *Jeronimus* dicit *quod monachus* habet *plangentis officium*, NON DOCENTIS. Efficiuntur hodie omnes *doctores* querentes salutationem in foro *et* vocari *rabi*, cum Christus dicat: unus est enim magister vester. Item deberent laborare *manibus*, quia qui non laborat, non manducet.

Nunc respondet Religio: Tu *volvisti* hinc inde *sententias inperitis verbis*. *Dilatasti* FIMBRIAS TRUFFIS et *blasphemiis*. AD PRIMUM dico *si certamini* tuo non esset *annexa voluptas*, aliquid diceres, sed *diligis* voluptatem, *quam* fugere deberes, ymo EST PRESUMPTIO, quia *occasio peccandi tibi non displicet*. Item ad obiecta responsiones quere in libro de vita evangelica magistri Herdebi anglici [2]) et in tractatu sancti Thome, qui dicitur: tractatus defensorius 4$^{or}$ ordinum mendicantium [3]).

Papa nunc exprimit sententiam et *diffinit quod* status religiosorum est preferendus statui seculari, nichilominus debent ALTER ALTERIUS ONERA PORTAre, quia omnis *status* est a *deo preordinatus*.

---

[1]) *Item-uri* am Rand.

[2]) Galfredus Hardibius (Hardeby), O. S. A., lebte im 14. Jahrhundert in England und bekämpfte Richard Erzbischof von Armagh (Armachanus), den heftigen Gegner der Bettelorden. Unter seinen Schriften werden aufgezählt: Contra Armachanum lib. 1; De vita evangelica lib. 1. Beides scheint ungedruckt zu sein. Vgl. Baleus, l. c., Centuria VI, n. 6, tom. I, 458—459; Pitseus, l. c., Aetas XIV, n. 598, p. 491—492.

[3]) Gemeint ist des Aquinaten: Contra impugnantes Dei cultum et religionem, oft gedruckt, z. B. in *SS. Ecclesiae Doctorum Thomae Aquinatis et Bonaventurae opuscula adversus Guillelmum a S. Amore eiusque asseclas*, Romae 1773, I, 1—288. Das Werk wurde früher unter dem Namen: *Defensorium Mendicantium* auch Albert dem Großen zugeschrieben; vgl. l. c., p. X—XI und J. B. M. de Rubeis, O. P., De gestis et scriptis ac doctrina Sancti Thomae Aquinatis Dissertationes criticae et apologeticae, Venetiis 1750, 216 a.

# La Biblioteca di Giovanni Marcanova.

Di

Lino Sighinolfi (Bologna).

Apostolo Zeno fu il primo degli scrittori italiani che ricordò degnamente il nome e l'opera di Giovanni Marcanova [1]; e poco dopo con nuove aggiunte il Tiraboschi [2] e molto più tardi G. B. De Rossi e T. Mommsen [3], e recentemente Léon Dorez [5], valendosi specialmente del Valentinelli [4], trattò di questo importante personaggio.

Ma una biografia di Giovanni Marcanova più compiuta di quella offertaci dallo Zeno non è stata ancora pubblicata, e tutti gli scrittori, che fino ad ora si sono occupati di questo insigne filosofo ed umanista, non hanno aggiunto che ben poco a quello che di lui si conosceva per opera del letterato veneto. Non sarà dunque inutile raccogliere brevemente e coordinare alcuni nuovi documenti con quelli già noti e pubblicati al fine di correggere errori ed inesattezze che non di raro occorrono intorno alla sua vita e all' opera sua.

Giovanni Marconova, di cui ci resta ignoto il padre, nacque circa l'anno 1418 da nobile e ricca famiglia veneta; il 2 marzo 1440 nella chiesa di S. Martino di Padova conseguì la laurea dottorale in medicina ed arti e due giorni dopo fu privatamente esaminato ed approvato nel palazzo vescovile; e il 26 dello stesso mese accolto nel Collegio medico e registrato tra i dottori padovani e quivi, al dir dello Zeno, «stabilì la sua famiglia e lasciò le sue ossa e anche la libreria».

Il Tiraboschi, seguendo l'opinione di Apostolo Zeno, lo crede veneziano, benchè egli stesso talvolta si chiami padovano; l'uno e l'altro non sanno dirci nulla della sua professione, sebbene il Papadopoli sull' autorità degli altri scrittori padovani «ce lo dipinge come valentissimo medico, della qual arte però nè fu professore, nè lasciò opera alcuna. Solo l'Alidosi lo dice «Professore di Filosofia in Bologna dal 1452 fino al 1467 e prima sostenuta avea la medesima cattedra in Padova ove l'anno 1446 gli fu raddoppiato lo stipendio di venti ducati».

«Il P. Degli Agostini rammenta un 'orazione da lui recitato a nome del Collegio de' Filosofi nell' ingresso che nel 1448 fece in Padova il nuovo vescovo Fantino Dandolo, la qual si conserva nella Bibl. Ambrosiana ed è forse una di quelle molte da lui composte, che si accennano dal Tomasini come esistente nella Libreria di S. Giovanni in Verdara col titolo: *Reper-*

[1] Confr. *Dissertazioni Vossiane*, Venezia, 1752, p. 140 e segg.

[2] *Storia della lett. ital.*, Modena, 1790, VI. P. I., p. 209 e segg.

[3] *Corpus. Inscript. Lat.*, III, p. XXIX.

[4] *La Bibliothèque de Giovanni Marcanova*, in Mélanges G. B. de Rossi, 1892 p. 113—126.

[5] *Bibliotheca Manuscripta ad S. Marci Venetiarum*, Venetiis, 1868—1873.

*torium orationum*» [1]). Ma a dir vero l'opera sua, se si limitasse soltanto a questa fatica, di cui non conosciamo l'essenza e il valore, probabilmente non sarebbe molto notevole, se per avventura non fossimo accertati per altra via dell' estimazione da lui goduta universalmente e a Padova e a Bologna, sia come filosofo e medico valente, sia anche come maestro e docente di medicina e di arti. Della sua vita non è noto se non quel poco che potè essere desunto dalle sottoscrizioni dei codici passati in eredità ai Canonici Regolari di S. Giovanni in Verdara di Padova; ma altre notizie tratte da documenti bolognesi porteranno nuova luce su questo insigne umanista e sulla sua preziosa biblioteca ricca di codici di svariato argomento; che durante la sua vita era riuscito con lungo studio e non piccolo dispendio a raccogliere.

Il nome di Giovanni Marcanova s'incontra per la prima volta nei Rotuli dello Studio approvati il 30 agosto 1452 inscritto «ad lecturam Philosophie ordinariam» essendo stato condotto per l'anno 1453 con lo stipendio di lire quattrocento-cinquanta e confermato con lettera patente dei Riformàtori dello Studio in data 14 agosto, sottoscritta da ser Nicola dei Mamellini, loro notaio, di pieno accordo col card. Niceno, allora legato di Bologna [2]).

Accadeva allora che per le tristi condizioni delle finanze il Comune non sempre fosse puntuale nel pagamento degli stipendi ai lettori anche più famosi, dovendo non di raro far fronte ad urgenti necessità della vita politica e dell' amministrazione. Il 23 ottobre 1453 i Sedici di Reggimento presero il partito di ordinare a Virgilio Malvezzi depositario dei danari per la vendita dei dazi sulle mercanzie e la gabella grossa che fossero detrette lire quattrocento sui salari dei dottori dello Studio per pagare certo lavoro di una traversa vicino alla porta di Strada Maggiore, eccettuando Giovanni Marcanova e Andrea Barbazza [3]).

Risulta tuttavia che lo stipendio del Marcanova non fu pagato interamente negli anni che corsero dal 1453 al 1457 tanto che egli dovette protestare presso il Legato Card. Lodovico dei Santiquattro. Infatti un breve di Pio II datato da Mantova 10 luglio 1459 diretto al Card. Angelo di Rieti, allora Governatore di Bologna, osserva che il Marcanova da più anni non era stato affatto rimunerato e poichè, affermava, «dignum est ut laborantibus merces condigna reddatur et hiis satisfieri cupimus, qui litterarum studiis incumbunt, volumus . . .» e raccomandava di esaminare la questione con viva sollecitudine e di provvedere al pagamento esatto fino al presente.

L'esame [4]) fu prontamente incominciato e richiese «plures et plures menses» per parte del Vicario della curia arcivescovile e in effetto si riscontrò che il credito del Marcanova ascendeva in tutto a lire duemila quattro-centocinquanta, perchè la prima sua condotta per l'anno 1453 stabiliva un salario di lire quattrocento cinquanta, per l'anno 1454 di lire cinquecento, come risultava da quietanza di Virgilio Malvezzi e del Magnifico Giovanni, e per gli altri anni di lire novecento, come appariva da lettera privata del

[1]) Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, 1790, vol. VI, P. I, 209.

[2]) *Archivio Notarile di Bologna*, Rogiti di Pietro Bottoni, 24 febbraio 1464, filza 15 n. 20.

[3]) Archivio di Stato di Bologna, *Partitorum*, XI alla data.

[4]) La notizia di questa controversia risulta estesamente narrata in una dichiarazione del Legato di mano del notaio Pietro Bottoni, già citata, e che abbiamo riassunta.

Card. Santiquattro dirette al Doge di Venezia Francesco Foscari in data 13 ottobre 1455, e da certo mandato dello stesso Cardinale ai capi del Monte del sale. Dello stipendio dovuto gli nei cinque anni predetti fino a tutto il 1457 il Marcanova non aveva ricevuto che lire mille cinquecento trenta sette e soldi tre e perciò restava creditore di lire novecentododici e soldi diciasette per quanto risultava dal conto fatto il 6 febbraio 1463.

Che egli godesse di molta stima e riputazione è demostrato abbastanza dall' essere messo a pari col famoso Andrea Barbazza, esentati essi soli dalla ritenuta sullo stipendio del 1453 e anche dalla somma assai elevata assegnatagli come retribuzione.

Il Marcanova a Bologna insegnava, come abbiamo veduto, filosofia naturale, e nello stesso tempo professava anche la medicina nella quale arte è da credere che fosse ritenuto molto valente e stimato in città e fuori.

Dai Partiti del Senato di Bologna apprendiamo che il 13 ottobre 1463 ottenne una licenza di dieci giorni «eundi Carpum ad medendum ibi unum ex Dominis illis libere et absque amissione stipendii» e il 10 novembre fu rinnovata la stessa licenza per quindici giorni «absque ulla apunctatione, cum hoc quod substituat, qui dicto tempore loco eius legat»[1]).

Nel secondo partito è riferito pure il nome dell' illustre infermo, che era Marco de Piis «graviter egrotanti»[2]). Il Marcanova esercitava, oltre l'insegnamento, anche la professione della medicina, come la maggior parte dei filosofi del suo tempo e godeva di grande estimazione. Da una lettera di Matteo Bossi, rinomato umanista e canonico di S. Giovanni in Monte, sappiamo che il Marcanova era pure il medico curante dei canonici di quel convento, che gli professavano stima e gratitudine «propter officia . . . . et illa quidem crebra atque pulcherrima»[3]).

Nel 1455 in Bologna fu tentato un delitto di veneficio in circostanze alquanto strane e singolari. Un giovane non avendo potuto ottenere in isposa una fanciulla di cui era innamorato e che era andata sposa ad un altro, meditò di vendicarsi crudelmente. Avvelenati certi volatili da lui stesso segretamente preparati, li mandò in dono agli sposi, che di nulla sospettando li mangiarono; ma poco dopo furono colti da dolori mortali e vennero a stento salvati per le sapienti ed energiche cure di Giovanni Marcanova. La cronaca che reca notizia di questo fatto non registra maggiori particolari, e tace sulla natura del veleno e sul metodo di cura, ma non per questo la narrazione mi par priva d'interesse, così da essere qui trascurata.

Il Dorez, tessendo la biografia di questo filosofo, crede che abbia viaggiato poco e che abbia visitato poche città all'infuori di Venezia, dove comprò parecchi dei suoi manoscritti, e di Padova, dove studiò e insegnò, come vedemmo, e una breve dimora a Cesena e forse anche a Milano[4]).

Nell' Archivio Notarile di Bologna ho rinvenuto parecchi documenti che accennano alle relazioni dal Marcanova con altri suoi compaesani durante la sua dimora in Bologna.

---

1) Archivio di Stato, *Partitorum*, alla data.
2) Loc. cit., alla data.
3) Confr. *Recuperationes Fesulan.* Epist. XX.
4) Op. cit. pag. 115—126.

Il primo di questi documenti, in data 30 agosto 1461 è un ampio mandato [1]) col quale il «Nobilis vir ac famosissimus artium et medicine doctor Magister Johannes Marcanova, venetus ac civis Bononiensis» costituisce suo procuratore «Magnificum virum d. Jacobum Cornerio de Venetiis» abitante in Bologna in cappella di S. Michele del Mercato di Mezzo, e nella casa dove dimorava lo stesso Marcanova, presenti Antonio q. Lodovico de Ca Zane de Venetus, abitante in cappella di S. Tomaso della Braina, Amarotto q. d. Flori Vernani, speziale, cittadino bolognese, e Giovanni Antonio Zupono di Padova, abitante in Bologna presso lo stesso filosofo. Noto intanto che, il Marcanova è qualificato coi titoli di «nobilis» e di «famosissimus» e che oltre ad essere cittadino veneto possedeva pure la cittadinanza bolognese, la quale onorificenza soleva darsi da molto tempo a tutti i più rinomati maestri dello studio in segno di riconoscenza e per avvincerli sempre più alla gloriosa istituzione che ospitava liberalmente non solo i maggiori ingegni italiani, ma anche stranieri. Fra i testimoni, che sono tutti veneti, meno il Vernani, che furono presenti all' indicato atto di procura notiamo Giovanni Antonio Zupono di Padova di cui avremo occasione di parlare, il quale viveva in casa del Marcanova a Bologna fin dal 1461.

Ugual titolo di «famosissimus» viene attribuito al Marcanova in un altro atto col quale egli, come procuratore di Liberale q. Andrea da Venezia, riceve da Giacomo Fabretti di Baricella, contado di Bologna, e per lui da Antonio de' Gabrielli, cambiatore e cittadino bolognese, la somma di quaranta ducati d'oro larghi che il detto Liberale aveva versato per altrettanto frumento che aveva dovuto pagare per non aver potuto ottenere dal Reggimento di Bologna la licenza di poterlo esportare [2]).

Finalmente dobbiamo accennare ad uno solo dei tanti manoscritti fatti copiare, come è noto, a sue spese; si tratta della commissione assunta da Francesco da Fano, abitante in Bologna in cappella di S. Mamolo, di compiere la terza ed ultima parte dell' *ortographia* del Tortellio per soldi quindici entro due mesi ed a tal fine, ebbe in consequa il libro del Tortellio in carto di papiro «copertum de ligno cum coreo rubeo», presenti fra gli altri «Petrus simonis de Fano de Palatiis de fano» studente in diritto civile che garantisce per il libro.

Ma l'attività del Marcanova si limita nella stretta cerchia di alcuni interessi privati, dei quali ben poco, come vediamo, è giunto fino a noi; onde a ragione il Dorez lo definisce un sapiente casalingo, modesto e dedito a' suoi doveri professorali, alla filosofia, e allo studio dell' antichità.

Con Apostolo Zeno convennero tutti i biografi del Marcanova nell' affermare che nel 1467 finita la sua lettura in Bologna e ritornato a Padova morì in questa città lasciando la sua biblioteca ai Canonici di S. Giovanni in Verdara; e non mancò chi potesse riconoscere anche il suo «gentile

[1]) Archivio citato, Rogiti di Alberto Argelata, filza 10 n. 174, 30 agosto 1461.

[2]) Archivio citato, Rogiti di Alberto Argelata, filza 10 n. 249, 18 maggio 1463. Un altro documento relativo alla stessa faccenda porta la data 3 aprile 1463; fra i testimoni troviamo il su nominato Gio. Antonio Zuppone da Padova anche allora abitante presso il Marcanova.

sepulcrum in sacello templi D. Augustini a parte orientali, humi ad antiquorum imitationem affabre sculptum» [1]).

Ma la notizia, fin qui creduta come, certa è contraddetta da nuovi e inoppugnabili documenti e da testimonianze degne di fede. Fra gli atti del notaio Alberto Argelata, che era stato il suo più fedele e affezionato amico, oltre la copia del testamento e dell' inventario della libreria e delle suppellettili domestiche del Marcanova, abbiamo rinvenuto un' esatta e minuta narrazione degli ultimi momenti della sua vita.

L' ultimo giorno di luglio del 1467, poco prima dell' aurora, Alberto Argelata trovandosi nella casa di Giovanni Marcanova, posta in cappella di S. Michele del Mercato di Mezzo, che era l'antica dimora dei Ramponi si avvicinò al letto del filosofo, che giaceva infermo, assistito da Tobia da Milano. canonico dell' ordine di S. Giovanni in Monte e da Francesco Ferranti, aromatario bolognese, per udire le disposizioni testamentarie, e conoscendo che egli stesso le aveva già scritte in un libro che teneva presso di sè e dal notaio e dai presenti erano state lette il giorno innanzi egli chiese in loro presenza, se volesse che il testamento avesse valore.

Avendo il Marcanova risposto affermativamente egli chiese ancora se desiderava che tale testamento fosse corretto o mutato in qualche parte. Il morente diede risposta negativa; e alla domanda che si dovesse fare di quel libro nel quale era descritto il suo testamento, rispose di volere che fosse tenuto e conservato dal notaio.

Questi allora fece redigere la dichiarazione relativa in presenza del venerabile don Cambio da Milano del detto ordine, nell' interesse del monastero di S. Giovanni di Verdara di Padova, erede istituito nel testamento, con tutte le forme della legge nel palazzo del Legato in presenza di testimoni che furono il rettore di S. Michele del Mercato di Mezzo «don Pietro q. Jacopi de civitate Tranensis de Regno Neapoli» e Giacomo figlio d'Andrea di maestro Cenni notaio [2]).

Tutti gli atti relativi alla morte e all' eredità di Giovanni Marcanova sono raccolti in un fascicolo fra i rogiti di Giacomo d'Andrea di maestro Cenni, ma sono scritti di mano di Alberto Argelata. Apprendiamo così da un testimonio degno di fede tutti i particolari che precedettero e seguirono e in qual modo l'eredità sia passata nelle mani dei Canonici di S. Giovanni di Verdara. Verso il 18 luglio il Marcanova infermò e giacque in letto fino alla sua morte che avvenne l'ultimo di luglio. Alcuni famigliari si recarono subito intorno al suo letto, non appena ebbero notizia della malattia, e fra questi anche alcuni frati e Canonici Regolari di S. Agostino «deputati ad curam et regimen persone dicti magistri Johannis». Furono a visitarlo anche parecchi cittadini bolognesi fra i quali ser Alberto quondam ser Domenico Argelata notaio «precipuus eius amicus» Questi, dubitando che fosse presso a morire e senza aver fatto testamento, per conoscere le sue disposizioni ultime fece in modo di sottrargli due libri in papiro coperti in pergamena

[1]) Schrader, L., *Monumentorum Italiae* etc., Helmostadii, 1592. p. 15.

[2]) La presente narrazione è desunta dalla raccolta dei documenti fatta dallo stesso Argelata.

che il malato continuamente soleva tenere stretti e guardati presso di sè «sub diligenti cura et custodia ne ab ipso dicti libri surriperentur et nec aperirentur vel legerentur aut viderentur quid in illis vel altero eorum descriptum esset», e così «per modum claudestinum compertum fuit eundem magistrum Johannem in uno ex illis libris propria eius manu suum descripsisse testamentum» che il giorno stesso ratificò ed approvò legittimamente in presenza di testimoni. Ma essendovi nella scrittura alcuni legati cancellati di sua mano e altre mutazioni e cassature il notaio, constatato il fatto in presenza di parecchi altri ivi esistenti, chiuse il suddetto libro, lo sigillò diligentemente e lo ripose sul letto presso maestro Giovanni. Il giorno seguente di buon mattino, mentre il Marcanova era agonizzante, sapendo che il Legato Card. Angelo di Rieti «summe diligere prefatum magistrum Johannem propter singularem eius virtutis excellentiam», gli fece consegnare per «patrem magistrum Leonardum» di lui commensale il libro suddetto affinchè lo facesse conservare con diligenza fino a che fosse morto. Tutto ciò narrava l'Argelata il giorno 4 agosto in presenza del Legato, del Vicario della curia vescovile di Bologna e di Ulisse q. Graziadio de Aliotti di Venezia commissario per la Serenissima e di altri testi davanti ai quali confermò la verità di quanto aveva esposto e riconobbe il libro che gli venne presentato. Inoltre avendosi notizia che il Marcanova aveva nominato esecutori testamentari il Reverendo padre don Gaspare da Bologna, priore di S. Giovanni in Monte, don Pietro del Regno di Napoli, prete, e rettore di S. Michele del Mercato di Mezzo e il nominato Alberto Argelata notaio, tutti presenti, questi pregarono il Legato di far leggere e dar copia del testamento per mano di pubblico notaio, come di fatto avvenne. Presentato il libro e constatati intatti i sigilli dai presenti e dallo stesso Argelata, il Legato stesso di propria mano lo aperse «et facta comparatione litterarum dicti magistri Johannis cum dicto testamento et litterarum dicti testamenti ad presentiam ipsorum Reverendissimi d. Legati et d. Vicarii antedicti in presentia dictorum testium et mei notarii infrascriptorum et habita fide per testes fidedignos quod littera dicti testamenti fuit et erat de littera proprie manus ipsius quondam magistri Johannis dictum testamentum in eo descriptum ore eius proprio a principio usque ad finem de verbo ad verbum legit, recitavit et publicavit dicto domino Vicario curie episcopalis antedicto presente et auctorante etc.»

Questa cerimonia fu tenuta nella camera di residenza del Legato «sita in dicto palatio magno comunis Bononie» presenti il Reverendo padre maestro Leonardo da Perugia dell'ordine dei predicatori, commensale del Legato, Nicolò da Siena cappellano, Giovanni Bilotth de Alemania, cameriere del Legato e Giacomo d'Andrea Cenni de Nordoli che fu il notaio rogante.

Il documento, redatto dal Marcanova in volgare, è singolamente notevole per la forma non meno che per il carattere che in esso rivela il nostro filosofo, bibliofilo, umanista. Stimo pertanto utile riprodurlo interamente.

«MCCCCLXIIII adi 6 de decembre in Bologna in la caxa de Ramponi. In la contrada de San Michele de Mercato de mezo.

Io Johanne marchanova doctore etc. sano de la mente e del corpo per la dio grazia Sapiando quod nihil certius etc. volglio ordino che questo sia il mio testamento overo ultima volunta overo codicillo etc. e che valglia sopra ogne altro testamento che Jo havesse facto et maxime sopra quello el quale feci a Padua del quale ne fo rogato ser conte da lo valle not. nel 1452 overo ad altro tempo el quale io revoco anullo e casso mentre volglio che sia de alcuno valore etc. E prima che morendo qui a bologna ultra una bracha camica e bretta che siano de le triste e altra mente non me sia messo indosso. Item uno habito come sono quilli de li frati de san Johanne in Monte.

Item che sia sepelito a la sua Ghiexia dove li pare a loro.
Item che non ce sia se non dui dupieri.
Item che sia cuperto de canevazo quando sero porta a sepelire.
Item che quatro fachini me porti.
Item che non se soni campane per me.
Item che non se faza remore alcuno per me.
Item che non se sia invitata persona a la mia sepultura
Item che persona non vegna dreto ne ancosti al corpo se no preti e frati come dirò desotto.
Item che persona non sia vestida de negro per me.

Item che non me sia facto sepultura alcuna ne memoria dove sia sepolto. E non se maravigli persona se Io lo scrivo per vulgare perche io el fazo per più intelligentia dinono? respecto perchè de queste condictioni del mio sepelire e sepultura e nesun sia represo guardesi verso il fine del mio testamento quello che io ordinato.

Item perchè son debitore de Aloise Marchanova mio cusino de ducati 140 cio centoquaranta volglio che da miei libri in fuora o quadernati e non sia venduta ognoltra cosa de fuore de quelle le quale io sottoscritto più de sotto e de quelli dinari sia satisfacto il dicto Aloise.

Item a frati de san michele in Boscho libre quindexe de bolognini.
Item a li heredi de messer pala ducati 6.
Item a don pino nostro capellano ducati 12.
Item a quel milanexe che fa le brette dal qual ho uno lecto a nolo sia restituito il suo lecto e dado ducati 3.
Item sia dado a maestro zohanne da zenua ducati 3.
Item sia dada a donna lena il suo salario.
Item sia dado a messer Jeronimo Contarino zentilhomo di vinexa nepote de messer Julio contarini ducati 3.

Item sia rescossi tutti li miei libri come e scripto in alcune carte messe in questo quaterno e melglio nel libro dove scrivo a chi ho prestato libri.

Item sia rendudo tutti libri li quali Io ho da lui cum questo che si me denno Satisfare in cosa alcuna me Satisfazano come appare in alcune carte messe in questo quaterno e melglio nel libro dove scrivo che me ha prestato libri.

Item che sia scossi mie dinari ho prestato ad altri e si io pegni li siano resi come appare nel libro di mie debitori Anchora melglio in alcune carte

messe in questo quaterno e secondo che appare in queste carte cossi sia facto e li debitori mei li quali non son notade in queste carte overo sul mio libro dele mie spexe scomenzando del 1464 adi primo de zenaro non li sia domandato cosa alcuna agli altri sia facto come ho notado ne luochi supradicti.

Item habia avertenza chi ha governato questa mia robba come le uno inventario de tutti mei libri inquadernadi in forma de foglio cuperto cum uno capretto scripto de mia mano el qual cemenza a c. 5 del 1456 adi primo setembre e a tutti e il prescio.

Item nel predicto e in fogli comenzati de mia mano cossi 1460 die XIIII octobris bononie etc. scripto per uno pezo de zohanne francesco e scritto de man de zohanne antonio da padua dove ho notado tutti i libri non quadernati messi in coperte.

Item uno inventario del altra mia robba facto in una vachetta longha stretta cuperto de uno fólglio de carta banbaxina sopra il quale e scripto cossi Inventario de le robbe de mobile de messer zuane marchanova facto del 1462 a Kal. de febraro scripto de man de zuan francesco e signato fino a c. 12 e sono ligate insieme e alcune altre carte a quella forma scripte de mia mano dove sono azunte alcune robbe e sono signade 13, 14, 15.

Item io sono debito a messer archoan buzacharino ducati 51 e libre 4 de moneta paduana non per mi ma per messer sancto da palazagho monico de padua al quale per mio nome el sopradicto messer Archoano ghe lamprestadi el sopradicto messer Sancto qui a bologna in la mia camera de ramponi in presentia de ser Alberto dargellata me promisse nel 1464 adi 26 de mazo de dare al supradicto messer Archoano ducati 14 doro al anno ala fine del compido pagamento.

Item ultra li sopradicti dinari el supradicto messer Sancto me die dare ducati 77 doro i qual io volglio che ne dia 25 a san Benedicto da padua, di frati de monte oliveto Item 25 a frati de san Ieronimo da Padua apresso ali croxeti. Item 25 alazaretto da Vinexa e questo intermine de anni tri e se lui morisse sia obligato a lassare sia satisfacti questi luochi sopra lo carco de anima sua.

Item che ali sopradicti luoghi di sopradicti dinari ne fazano quello li pare e piaxe.

Item che fazano dire messe e altri offitii per me.

Item che lo apparamento e in la capella de san michele qui appresso sia dado a li frati de san michele in buscho.

Item chel mio breviario sia dado ale munaghe del corpo de christo.

Item chel mio agnus dei dargento sia dado al mio monastierio con la sua cadenella e con le reliquie sono dentro.

Item che se Aloise marchanova vole e li sia dado il mio balasso la mia coronela el mio anello da bolla ha larma marchanova su la mia confetiera pesa onze 14 la mia taza pesa onze 10 indorada li mei pironi che sono 14 li miei cuchiari che sono 13 et queste cose lui se le comperi per ducati 60 e fino ala summa sua satisfacto sia de quelle altre cose se venderano.

Item che tutti li mei libri ligadi de che raxone esser volgliano sia de frati de San Zohanne de verdara da padua e loro li ellegiano e tolgliano

quilli li pare sia da metere in libraria gli altri che non ghe pareno siano venduti a doctori e scolari paduani e di prexii loro guardino sopra el mio inventario e se quilli che volgliono vendere li possono vendere assimadi a qualche doctore overo scolaro paduano, melglio sera e fare qualche miglior merchato.

Item che li dicti libri li quali loro vegliero sia cadenati in una libraria, e fuora del dicto monestiero ne con pegno ne cum sigurta ne per modo alchuno non se ne possa mai imprestare alchuno a persona alchuna si de che condictione esser si volglia e per ogni volta che alcuno frate del dicto ordine contrafesse a la dicta mia volunta I deputati del archa de sancto Antonio da padua habiano auctorita de tore tutti li mei libri li quali li se troverano e de tutti quilli che non gli serano domandare la raxone come se io fosse vivo faria, et li dicti libri metre li ne la libraria de sancto antonio.

Item se li dicti frati da san Zohanne in verdara overo alcuno dela dicta congregacione o altri per loro domandasse ala Illustrissima Signoria de vinexa overo al papa o a chi se volesse dispensatione o inmutatione alcuna sia de che natura esser se vole a questo mio testamento overo ad alcuna particula de quello li sopradicti deputadi alarcha de sancto Antonio habiano auctoritade come se io vivesse de privarli de tutto e far come ho dicto di sopra.

Item che li dinari se caverano de li libri se venderano sia facto le cadene a libri de la libraria e se ghe avanzarano dinari come io credo siano li dicti dinari messi in altri libri secondo che parera a li dicti frati del dicto luocho.

Item che li dicti dinari non se possano convertire in altro se non in libri da metre in la dicta libraria, se non habia auctoritade li deputadi infrascritti se contrafesseno.

Item che de li quaterni li quali sono messe in coperte de carta loro ne cavino quello le piace gli altri diano a qualche povero scolare o doctore paduano.

Item che in fare portare questi libri e queste cose a padua habia auctorita de domandare littere de passo ala Illustrissima Signoria de Vinexa e cossi al marchexe da ferrara e cossi provvedere qui a Bologna.

Item per che io debbo havere dala gabella de bologna pro varii salarii passati lire 9 soldi 17 de bolognini dargento como appare per uno publico instrumento facto per commissione de papa pio e de monsignore legato de bologna, presente di quali dinari volglio uno terzo sia de frati de san michele in boscho uno terzo de le muneghe de sancta gnexe uno terzo dele munaghe del corpo de christo da bologna e tutti insieme e cadauno de per se procureno da havere li sopradicti dinari.

Item che questi tri monesteri preghino dio per me.

Item che li frati de san Johanne da verdara siano tegnudi de dire ogni septimana una messa da morti picola per l'anima mia e per lanima de tutti coloro li quali possono esser partecipi deli dicti beni da me recevuti.

Item che ogne anno fazano uno aniversario solenne per l'anima mia e per lanima de tutti coloro etc. come e dicto sopra.

Item che a questo se oblighi el priore e li frati del dicto convento per se eli successori de fare come e dicto di sopra avanti che habiano la dicta robba mia e questo sia per publico instrumento se non tutta sia dada ali deputadi alarcha de sancto antonio da padua e loro io lasso miei commissarii et heredi universali de tutto il mio da quelle cosse ho lassato in particulare in fuora e loro habiano a metre li libri in la libraria de sancto antonio da padua. E fare che li frati del dicto monestier siano obligati como voleva fossero ubligati li frati de San Zohanne de verdara e cum quelle medesime condictione e particularita.

Item che li dicti frati tolgliano una caxa depinta verde cum alcune arme longha la quale deposi apresso messer archoano buzacharino in salvo nel 1452 quando io venni a bologna cum certi libri dentro e altre cosse le quale se fanno per loro se le tenghano se no diali a qualche scolaro paduano de sopra ho dicto il modo del mio sepelire e sepultura se pure paresse altramente a loro fazano come li pare ma li agravo la conscentia che faciano de sepultura e de sepelire tanta puocha spexa quanta e possibile. Li mei comissari qui a bologna volglio siano don piero nostro capellano ser Alberto de argellata, el priore de San Zohanne in monte.

A padua li deputati alarcha de sancto antonio da padua.

Li mei heredi universali in omnibus etc. siano i frati de San Zohanne de Verdara da padua.

Item che li mei heredi habiano avertentia che se alcuno domandasse cossa alcuna e non fosse facto memoria alcuna ne su questo testamento ne su queste mie carthe sono in questo quaterno overo sopra li mei libri non li sia dado fede alcuna.

Volglio chel priore de san Zohanne in monte qui a bologna e quello de san Zohanne de Verdara a padua facino per le schole domandare a doctori e scolari perdonanze per me se in decto o in facto etc. overo in alcuno modo in la fame la robba in la persona cum alcuno gesto modo e condictione.

Item a recordare de me vodi facti liquali tu de compire overo fave compire e de questo vedi la tua carta dai vodi la qual ho messo in questo quaterno.» Questo è il testamento olografo di Giovanni Marcanova.

Degno in tutto della naturale semplicità di uno stoico e quasi di un filosofo cinico è l' unico documento che riassume tutta una vita vissuta pensando e operando saggiamente per il bene altrui nulla considerando e disponendo per se dopo la sua morte. Egli ordina che sia vestito poveramente il suo corpo; e nessun funerale, nessun lusso, non suono di campane, non rumore, non inviti, non doppieri; quattro facchini portino il cadavere coperto «de canevazo» e non sia accompagnato che de preti e frati, nessuno poi vesta a lutto, nessuna memoria sul sepolcro. Esemplare modestia di vita che ora ben pochi saprebbero imitare; specialmente degno di nota in un uomo nobile, ricco, vissuto in un tempo in cui erano in uso il fasto e le mollezze più raffinate, che l' umanesimo, di cui egli era sapiente ricercatore e ammiratore , aveva largamente diffuso in tutto il popolo.

Con ogni diligenza e scrupolosa cura il Marcanova provvide a disporre delle sue ultime volontà. Non avendo parenti prossimi distribuì il suo

vistoso patrimonio ai Canonici di S. Giovanni in Verdara di Padova, non senza ricordare altri legati a persone sue famigliari fra le quali «il salario a donna Lena». Per primo legato ordinò che de' suoi libri una parte fosse venduta per soddisfare il cugino Alvise Marcanova di un suo credito di centoquaranta ducati. Ricorda poi di farsi restituire i suoi libri, come da sua nota, prestati a messer Girolamo Contarini, gentiluomo di Venezia, nipote di messer Giulio Contarini [1]). A proposito di libri suoi avverte che egli stesso aveva compiuto «uno inventario de tutti miei libri inquadernadi in forma de foglio cuperto cum uno capretto scripto de mia mano el qual comenza a c. 5 del 1456 adi primo setembre e a tutti e il prexio».

Questo inventario, contenuto nel libro ricordato altrove e conservato dal notaio Alberto Argelata, era stato cominciato durante la sua dimora in Bologna e conteneva fogli che in parte erano autografi dal 14 ottobre 1460 e in parte di mano di certo «Zohanne francesco» e di «Zohanne Antonio da Padua» quello stesso che troviamo dimorante a lungo in casa del Marcanova e del quale si serviva per tenere in ordine l' amministrazione privata e per copiare i codici che andava raccogliendo per la sua biblioteca.

Nel testamento parla pure dell' inventario de' suoi beni mobili compilato il primo febbraro 1462. Dopo aver fatta menzione di qualche privato interesse dispone per la celebrazione di messe e di offici per sè e lascia ai frati di S. Michele in Bosco «l' apparamento e in la capella de san Michele qui appresso» ossia del Mercato di Mezzo; alle monache del Corpus Domini «el mio breviario». Al ricordato cugino Alvise Marcanova, lascia alcuni oggetti personali fra i quali *l' anello da bolla* con l' arma di famiglia, la confettiera; la tazza i cucchiai e altri oggetti d' argento del costo di ducati sessanta da sottrarre dal suo credito e il resto degli oggetti di casa siano venduti.

Passando a parlare della biblioteca ordina che «tutti li miei libri ligadi de che raxone esser volgliano sia de frati de San Zohanne de Verdara da Padua» lasciando in loro facoltà di scegliere quelli che credono di mettere nella loro libreria e di disporre che «gli altri che non ghe pareno siano venduti a doctori e scolari paduani» e quanto ai prezzi loro guardino l' inventario preferendo venderli insieme a qualche scolaro o dottore padovano o fare quel che meglio loro sembrasse.

Tutti i libri del Marcanova posti nella libreria di S. Giovanni dovevano essere incatenati e non dovevano mai esser rimossi e prestati, nè con pegno, nè con sicurtà, a qualsivoglia persona e, se si fosse contravvenuto a questa dispozione, i deputati dell' arca di S. Antonio avevano autorità di prenderli e porli nella loro libreria chiedendo ragione dei mancanti. Ordinava inoltre che i frati suoi eredi non potessero domandare nè alla Serenissima, nè la papa dispensa o mutamento alcuno delle sue disposizioni testamentarie sotto pena di privarli di tutto per opera degli stessi deputati. Dal ricavato della vendita de i libri una parte fosse adoperato per comprare le catene, e il

[1]) Apostolo Zeno (*Dissert. Voss. I, 191*) parlando di Francesco Contarini dice che questi si addottorò in leggi a Padova nel 1442 e si fermò quivi, ornando la sua casa di antichità e d' iscrizioni alcune delle quali sono riportate da Giovanni Marcanova nel suo manoscritto nel quale l' onora con l' aggiunto di *Areopagita*.

rimanente per la compra di libri a piacimento degli stessi frati. Per il trasporto dei libri a Padova si doveva chieder e il salvacondotto alla Serenissima e al marchese di Ferrara, come anche al Reggimento di Bologna.

Ordina poi messe e preghiere speciali per l'anima sua e aggiunge qualche donativo per alcuni conventi di Bologna e in fine torna a parlare della sua sepultura e raccomanda di fare «tanta puocha spexa quanta e possibile» aggravando la coscienza dei commissari per ogni eventuale deroga.

In fine dispone che il priore di S. Giovanni in Monte e quello di S. Giovanni di Verdara chiedano pubblicamente perdono a dottori e a scolari se in qualche modo avesse recato offesa a qualcuno di essi o in detto o in fatto.

Il giorno due agosto i commissari testamentari si posero all' opera per dare esecuzione al testamento del Marcanova e per primo atto fecero il riscontro della libreria, di cui parleremo fra breve, e il giorno quattro procedettero all' inventario di certi beni mobili che essi vollero raccogliere e trasportare dalla casa del filosofo al monastero di S. Giovanni in Monte «in sachis et forceriis sigillatis ad hoc maxime ut bona predicta tutius et diligentius custodirentur et conservarentur in monasterio predicto». Di ciascuno dei molti sacchi, forzieri, valigie e casse nelle quali fu raccolta la suppellettile fu fatto un accurato inventario per mano di notaio. Come era ricca la suppellettile, così troviamo una ingente quantità di biancheria, vestiti, corredo da tavola, da cucina, con argenteria, piatti di peltro e mille altri oggetti di uso domestico che varrebbe la fatica di descrivere e illustrare partitamente.

In una «capsetta tarsiata cum litteris videlicet *memento*» fu riposto «unus saculus in quo sunt centum octoaginta medalie de argento» e in altro sacchetto «viginti una medalie auree vel deaurate» e altre «decem et octo medalie de metallo albo» in un altro sacchetto; e ancora altre venti medaglie de *auricalcho*», e certe altre «de plumbo».

Questo rinvenimento di così ricca e preziosa raccolta di oltre duecento cinquanta medaglie è un fatto nuovo e importantissimo sia per i tempi in cui essa venne messa insieme, sia anche per il personaggio che ne curò la collezione e senza dubbio anche l' illustrazione storica. Nessuno fino ad ora aveva potuto supporre che il Marcanova agli altri meriti come raccoglitore di memorie e di iscrizioni latine, avesse congiunto anche quello di numismatico [1]).

Ma giova qui ricordare un passo notevole a questo proposito contenuto in una epistola direttagli da Matteo Bosso nella quale gli manda in dono due medaglie antiche inneggiando con Virgilio al culto per le memorie antiche: «Paucis ante diebus allata mihi sunt duo argentea et pervetusta numismata: in quibus parte una facies geminae: idole regia. Parte adversa in una imaguncula quaedam innixa hastae et redimita. In altera Raeda insedentem habens muliebrem effigiem: vectaque currentibus equis. Numismata

[1]) Apostolo Zeno accennando alle sue relazioni col Bosso ricorda per primo l' Epistola che più sotto in parte riportiamo, ma sembra credere che il Marcanova non facesse vera e propria professione di raccoglier le medaglie, come le iscrizioni, e dice soltanto che »si dilettava di raccoglier medaglie antiche«. Confr. *Dissertazioni Voss. I*, 145.

haec ego, Johannes, ad voluptatem ubi satis sum conspicatus: coepi de te mox cogitare: qui ante omnes visus es mihi eo munusculo dignus: quippe qui soles post philosophiam et ornamenta doctrinae pictura et illustrium virorum imaginibus mire equidem delectari et post studia litterarum intentionem et animum circa egregia haec antiquitatis monumenta remittere.» Continua il Bosso da buon umanista, rilevando tutto il valore del dono: «Nam in contemplandis agnoscendisque magnorum et illustrium virorum signis atque imaginibus delectatio quaedam praeclara et maxima surgit instituto ac liberalissimo homine digna: quae optimi cuiusque et sapientissimi animum teneat; atque demulceat: quem et saepe ad eorum decus imitandum alliciat. Dopo aver ricordato il virgiliano:

*Excudent alii spirantia mollius aera* continua: «Nos longe equius delubra, basilicas, aras, sacraque abdita sanctissimorum hominum statuis et imaginibus ornamus, atque distinguimus; quas intuentes ac venerantes interdum magis incendimur: quam ipsa quidem vel historia vel predicatione sic viget in pictura vehemens ad aemulandam probitatem calcar et stimulus«.

Dove sia finita così bella e importante collezione numismatica non possiamo dire, ma ci limitiamo a congetturarlo. Certamente fu venduta dai frati eredi di S. Giovanni in Verdara con tutta l' altra parte di eredità che non serviva loro e che ebbero facoltà di vendere. Quanta parte in quest' occasione ne conoscessero o acquistassero direttamente Felice Feliciano e gli altri numismatici e raccoglitori di quel tempo ancora s' ignora, ma forse non furono estranei nè all' oscuro in questo affare nel quale c' era in prospettiva un guadagno materiale e morale non disprezzabile. Continuando nell' esame degli oggetti di casa trovo «unum sigillum rubeum cum capite unius femine in ramo aurato, una anchona pacis in qua sunt reliquie quamplures, unux crucifixus parvus de ligno subtiliter laboratus, quatuordecim furzelette di argento cum vagina, tredecim colclearia de argento cum vagina, una anchona sancti Jeronimi».

In una certa cassa grande «veneta» era contenuta una «capseta in forma libri pulcra in qua capseta est unus cintorinus morellus et viridis fulcitus argento ad usum magistri Johannis» poi un paio di forbici, due calamai d' argento, un sigillo di avorio, una borsetta di cuoio nero nella quale stava un «agnus dei cum cathena argentea» una medaglia d' oro, un altra nera «ligata in auro cum litteris» parecchi «libratii scripture insolute» e un libercolo intitolato «de medicina anime». In una cassa d' abete trovasi «unum offitiolum virginis Marie coopertum serico morello» e un altro del medesimo argomento e un «zerto non secundum romanam curiam», e «duo petia seraculorum pro libris de argento aurato» e in fine «quatuor rotuli in membranis multorum epigramatum».

In un altro forziere «rubeo piloso» trovo un mappamondo «sive descriptio Judee in membranis» una copia del privilegio di Teodosio per lo Studio di Bologna «cum figuris summi pontificis et cardinalium in membranis; una cultellaria cum tribus cultellis fulcitis argento cum manicis de avolio fulcitis argento aurato cum armis domini Johannis», due campanelle con le armi del medesimo «unum orologium de metallo cum armis d. Johannis in quodam armariolo insimul cum svegliatorio». In certe cassette tarsiate

«multi libratii et scripture insimul ligati ni membranis et papiro» una «anchona quarumdam historiarum pulcherrima eris laborata et relevata donata per herculem Malvitium magistro Johanni» e in fine due scranne coperte di cuoio nero e rosso «a prelatis» «una anchona unius crucifixi cum duobus candelottis cere albe aurate» e «una anchona duplicata aurata».

L' inventario, come abbiamo veduto è assai accurato e diligente e non tralascia nessuno degli oggetti di casa e passando alla stalla trova due belle mule, l' una per il servo e l' altro per il Marcanova con due selle, una delle quali bellissima con cinturone decorato a smalto e dorato che secondo la descrizione pare assai simile a quella rarissima, e forse unica del Museo Civico di Bologna. E' possibile che questa sia la stessa usata dal Marcanova?

Ma vediamo finalmente quale fosse il contenuto della famosa libreria, che tanto interessa i bibliografi e i cultori della storia, come risultava composta il 2 agosto 1467, due giorni dopo la morte del suo benemerito e insigne raccoglitore e possessore, e prima che essa andasse in gran parte dispersa.

I codici elencati nell' inventario scritto di mano del notaio sono in numero di 521, ma è da osservare che parecchi comprendono più di un' opera di diversi autori, che in totale ascendono ad oltre seicento, ossia un numero assai notevole sia per i tempi come per la singolare importanza della materia in essi raccolta. La quale abbraccia la maggior parte delle opere più cospicue nel campo della filosofia scolastica a cominciare da Aristotele e da' suoi commentatori e traduttori arabi e medioevali fino a quelli di poco anteriori ai tempi del Marcanova. Non mancano i commenti alle opere di Ippocrate e di Galeno, nè quelli di Avicenna, Averroè Albuchasis, Serapione, Albumassar, gli aforismi di Rasis, di Rabi Moises, nè i commenti su Giovanniccio e i consigli di Taddeo, nè la pratica di Mondino, nè le opere di Marsilio da Santa Sofia. Poche invero sono le opere di carattere teologico e giuridico, ma in compenso assai abbondante e preziosa è la messe nel campo storico e letterario.

Il Dorez conta e illustra circa centoventinove codici, fra cui uno greco, donati dal Marcanova al monastero di S. Giovanni in Verdara, dei quali novantatre soltanto passarono alla Marciana di Venezia sul finire del secolo XVIII e vennero più tardi descritti dal Valentinelli [1]).

Scorrendo l' inventario, che pubblichiamo in Appendice, si nota facilmente che la maggiore e miglior parte, se non subito dopo la morte del Marcanova, almeno in progresso di tempo, andò venduta o dispersa, così che al tempo del Tomasini non esisteva molto di più di quel che descrisse il Valentinelli.

L' elenco compilato dai commissarii testamentari non fu desunto dal libro di note del Marcanova, ma fu fatto, come è lecito arguire dall' ordine seguito, raccogliendo nelle diverse casse, valigie e recipienti i libri senza rispetto all' ordine che dovevano avere quando stavano collocati nello studio del filosofo; tuttavia a lato della descrizione di ognuno dei volumi fu con-

[1]) Op. cit. vol. IV—V. Nel 1782 per ordine del Senato Veneto fu soppresso il convento di S. Giovanni in Verdara e i codici Marcanova nel 1784 andarono divisi tra l' Università di Padova e la Biblioteca di S. Marco.

servato un numero in lettere romane che potrebbe anche significare l' ordine primitivo di collocazione.

In relazione a questa numerazione è da escludere ogni intenzione di distribuzione per materie o per autori, trovandosi avvicinati opere dei più svariati argomenti. Ma una parte è rimasta senza numero a lato, e non per caso per quanto si può credere, osservando che le opere a cui si riferiscono le lacune potrebbero essere tra quelle che i canonici di S. Giovanni in Verdara fin da principio ritennero conveniente alienare, secondo la facoltà loro concessa dal testatore, per acquistare altre opere più adatte ai loro studi teologici e religiosi.

Non tutti i codici, che il Marcanova raccolse durante la sua vita, portano notizie dell' occasione e del luogo in cui furono rinvenuti o della persona e del tempo in cui furono eseguiti, tuttavia fra quelli descritti dal Valentinelli molti ci offrono ricordo specialmente di notevoli acquisti fatti a Padova e a Venezia tra il 1435 e il 1452. Secondo le diligenti ricerche del Dorez a Bologna furono eseguiti non meno di tredici codici tra il 1456 e il 1466, uno a Cesena nel 1457. Dei codici di medicina e di filosofia per testimonianza del Tomasini non restava niente nel secolo XVII perchè, come egli acutamente arguiva, il monastero li aveva subito venduti per poter fare altri acquisti.

Come risulta dall' inventario la libreria Marcanova è più specialmente raccolta di un filosofo umanista, che, pur essendo ossequente ai metodi scolastici fino allora trionfanti, comincia a sentire l' influenza diretta della cultura e del pensiero greco di cui aveva avuto notizia per opera dei traduttori arabi. Educato e vissuto a lungo a Padova in un centro di diffusione greco-arabo, seguì fedelmente Aristotele e non andò più oltre i commenti e le summe nelle quali per tutto il secolo XIV e metà del XV venne incatenato, mutilato e avvinto il pensiero greco. Non farà quindi alcuna meraviglia che non si rinvenga alcun altro filosofo, e tanto meno Platone o Pitagora. Tuttavia altri avevano cominciato a studiarli e a diffonderli e il seme gettato germogliava, sebbene assai lentamente. Per conoscere abbastanza il criterio filosofico e l' indirizzo scientifico del Marcanova, che è anche quello della maggior parte dei maestri non meno insigni del suo tempo, è utile il considerare la sua libreria in rapporto alla sua cultura e non distinguere per materie o categorie, come usiamo al presente, gli autori e le opere che egli aveva raccolte, al fine di aumentare sempre più il patrimonio del suo sapere attingendo al maggiore e più autorevole numero di forti che fosse possibile.

Pertanto troviamo fra i libri del Marcanova gli Apophthegmata e *De educandis pueris* di Plutarco [1]), Diodoro Siculo [2]), le *Epistole* di Diogene [3]), Diogene Laerzio [4]), le *Epistole* di Falaride [5]), *De captivitate iudaica* di Giuseppe Ebreo [6]), e gli *Erothemata* [7]) greca, alcune delle quali opere in due esemplari.

Dei classici latini trovansi notati: Terenzio, pure in due copie [8]) « cum

[1]) Confr. Appendice Doc. I. ai numeri dell' inventario per ciascun autore indicati. Le opere di Plutarco si trovano ai numeri 379, 460, 513.

[2]) N. 237. [3]) N. 485. [4]) N. 25. [5]) N. 361. [6]) N. 87. [7]) N. 473 e 401.

[8]) N. 45 e 429.

armis d. Johannis», Cicerone, *de Officiis* in quattro copie [1]), le *Epistolae* in tre, tutti in membrana, il *De amicitia* in due, l'una delle quali in membrana e l'altra in papiro, *De Academicis* in membrana, *Retoricorum* due copie in membrana, *le Orationes novae* in papiro, *In Catilinam* una in papiro, *Orationes* non complete in papiro, *De re militari*, una copia non specificata, *Retorica nova* in papiro, *De Oratore* in membrana, *Liber Sinonimorum* in papiro.

Si annovera di Sallustio [2]): *Invectiva in Ciceronem* e il *De bello catilinario*, il primo dei quali in membrana e l'altro non specificato; due copie del *Breviarium Livii* [3]), una in membrana e l'altra in pergamena; due copie di Svetonio [4]), l'una in papiro voltata in volgare e l'altra in membrana; i *Sommari* di Valerio Massimo [5]) compilati da Giovanni d'Andrea in membrana «cum armis d. Johannis» e Probo [6]), Nonio Marcello [7]), Vibio Equestre [8]), Marziano Capella [9]), Appiano Sofista [10]), Desiderio da Ravenna [11]), Michele Scoto [12]), Marco Polo [13]), le *Tabulae Alphonsi Regis* [14]), e alcuni altri scrittori di astronomia.

Con Virgilio [15]) comincia tutta la bella schiera dei poeti latini: Ovidio [16]), Orazio [17]), Catullo e Tibullo [18]), Properzio [19]), Stazio [20]), Marziale e Ausonio [21]), Persio [22]); trovasi ricordato Lucano [23]) e non mancano le opere dei morali: di Seneca [24]), Boezio [25]), S. Agostino, S. Tomaso d'Aquino [26]), e S. Bernando [27]) ed altre opere del genere: pochi sono i grammatici: alcune *Regule* [28]) e *Summe grammaticales* [29]), tre copie del Donato [30]), alcune trattati di *Ortographia* [31]) tra i quali anche quello del Tortellio, i due Prisciani [32]), una *Poetria* di Gaufrido [33]), un *Catholicon* del Balbi [34]), le *Regulae* di Francesco Buti [35]), pisano, le *Recollectiones super arte veteri* di Giovanni da Muglio [36]).

Tra i maggiori del secolo XIV primo è da ricordare il Petrarca [37]) con le *Epistole, le Bucoliche, l'Africa* e un'altra opera con le armi del Marcanova indicata col semplice titolo di *Liber* che probabilmente allude ai *Sonetti*, il Boccaccio [38]) con le *Bucoliche* e il *De Mulieribus illustribus*, ma nulla si trova di Dante, nè di altri poeti volgari che senza dubbio non formavano argomento di studio tra i filosofi e gli umanisti di quel tempo.

Non pochi tra i letterati illustri contemporanei del Marcanova figurano con qualche opera storica o letteraria come il Poggio [39]) con *De Vita Ciri* e la traduzione dello stesso da Senofonte, Pio II, Piccolomini [40]), con *De*

[1]) Le opere di Cicerone si riferiscono ai N. 43, 366, 388, 433, 453 e per ordine le Epistole. N. 48, 130, 364; il De Amicitia N. 197 e 368; Academicis N. 378; Retoricorum N. 106, 316; Orationes novae n. 324; In Catilinam n. 183; Orationes non compl. n. 123; De re militari n. 272; Retorica nova n. 448; De Oratore n. 484; Sinonimorum n. 479.

[2]) N. 178 e 269. [3]) N. 244 e 306. [4]) N. 254 e 257. [5]) N. 508. [6]) *De vita Atheniensium* cum armis d. Johannis, n. 507. [7]) N. 247. [8]) *De fluminilus*, n. 514. [9]) De nuptiis, n. 1. [10]) *Descriptio imperii romani*, n. 307. [11]) N. 488. [12]) *Super aste astronomica*, n. 248. [13]) *De condictionibus partium orientalium*, n. 251. [14]) N. 384. [15]) N. 372. [16]) *Epistolae*, n. 444, 506. [17]) *Oda*, n. 365. [18]) N. 380. [19]) N. 370. [20]) Achilleide, n. 480, 489, e Thebaide, n. 104. [21]) N. 356. [22]) N. 267, 367. [23]) N. 462. [24]) Declamationes, n. 126. [25]) Aritmetica, n. 369; De consolatione, n. 455. [26]) N. 312 e 31. [27]) Eloquorum, n. 494. [28]) N. 225. [29]) N. 463. [30]) N. 218, 219, 223. [31]) N. 159, 207, 242, 96, 228. [32]) N. 487 e 134. [33]) N. 216. [34]) N. 466. [35]) N. 454. [36]) N. 460. [37]) N. 74, 208, 470, 261, 355. [38]) N. 308, 490. [39]) N. 357. [40]) N. 259.

*ortu gothorum*, ornata delle armi del Marcanova; Mario Filelfo[1]) *In laudem Glicephile bononiensis*; Benedetto Morandi[2]), bolognese, *Invectiva Laurentii Valle*; Timoteo, veronese[3]), *Ad Principes Italiae*; il Guarino[4]), *De assentatoribus et amici differentia*; ma notevoli tra tutte sono le opere di Flavio Biondo, forlivese.

Il primo di essi è indicato col semplice nome di «Liber blondi forliviensis in papiro cum armis d. Johannis»[5]), il secondo col titolo: *Vite Plutarci*, contenuto in novantun quinternioni scritti su membrana[6]): seguono poi la *Deche*[7]) e finalmente *De Roma instaurata*[8]). Credo che si possa riconoscere nel *Liber*[9]) l' opera maggiore del Biondo: «Italia illustrata per regiones seu provincias octodecim libri, libri XIV», che il Valentinelli minutamente descrive fra quelle esistenti nella libreria Marciana di Venezia e copiate di mano di Jo. Ant. Zup. P. nel 1462. Possiamo ora riconoscere quel tale Giovanni Antonio Zupone, padovano, che in quel tempo abitava in Bologna presso il Marcanova e gli serviva come amanuense per copiare e forse anche miniare i codici che andava raccogliendo con tanta cura e dispendio.

Non della stessa mano sembra il secondo fra quelli che l' inventario attribuisce al Biondo, se in quello si deve riconoscere le *Vite Plutarci*, quali sono contenute nel codice descritto dal Valentinelli sotto il titolo[10]): *Plutarchi, Vitae quorumdam virorum illustrium saec. XV ab interpretibus variis latine redditae*, che reca in fine: *Opus absolutum ad petitionem Johannis Marchanovae art. et med. doct. MCCCCLXVI*. La prima parte delle Deche del Biondo[11]) è contenuta in uno dei codici descritto del Valentinelli, ma sembra che la seconda parte sia perduta o giaccia altrove.

L' ultimo dei codici del Biondo col titolo: *Romae triumphantis, libri X*, copiata da mano ignota per ordine del Marcanova a Bologna nel 1466, è pure tra quelle illustrate e descritte dal valente bibliografo della Marciana[12]).

Un altro dei codici del Marcanova, segnalati dal Dorez come esistenti ad Holkham, portano la sottoscrizione attestante che furono copiati «per me Jo. Ant. Z. P.» certamente a Bologna tra il 1460 e il 1466. Contiene il primo: Ditti Cretese, Appiano, Leonardo aretino *De bello punico*, e l' altro Marciano Capella[13]), quest' ultimo «cum armis d. Johannis». I codici copiati dal Zupone, padovano e da lui sottoscritti sommano a tre; ma senza dubbio non sono i soli, nè egli fu l' unico amanuense di cui si serviva il Marcanova, perchè risulta da un documento che il 14 febbraio 1467, pochi mesi prima che venisse a morte diede commissione a Francesco da Fano, abitante in Bologna, in cappella di S. Mamolo, di compiere per lui la copia dell' *Ortographia* Tortellii di cui aveva già copiate gran parte, circa due terzi, di terminarla tutta quanta in ragione di soldi quindici per quinterno e nello spazio di due mesi[14]).

1) N. 431. 2) N. 373. 3) N. 375. 4) N. 493. 5) Confr. Appendice al n. 50.

6) Confr. Appendice al n. 103.

7) Confr. Appendice al n. 304, 305.

8) Confr. Appendice al n. 498.

9) Valentinelli, op. cit. VI, pag. 104.

10) Valentinelli, op. cit. VI, pag. 43.

11) Valentinelli, op. cit. VI, pag. 103.

12) Valentinelli, op. cit. VI, pag. 36.

13) Dorez, op. cit. p. 122.

14) Archivio Notarile di Bologna, Rogiti di Alberto Argelata, Filza 10 n. 313, 14 febbraio 1467.

Giustamente il Dorez osservando [1]) che la parte più importante e preziosa della libreria del Marcanova, che riguarda la storia e l' epigrafia, fu raccolta dopo il 1452, attribuisce grande valore all' influenza che ebbe su di lui la dimora in un centro di studi storici ed archeologici come Bologna, la quale anche allora teneva incontestabile il primato nel campo delle arti e della filosofia, come in quello della giurisprudenza.

Indubbiamente la libreria del Marcanova, che almeno per qualità e anche per quantità di autori e di codici era ben nota a tutti i bibliografi e cultori dell' umanesimo, ora ci viene rappresentata in tutto il suo valore dall' inventario che pubblichiamo integralmente.

Ma il Marcanova merita di essere ricordato con onore, oltre che come bibliofilo e filosofo di meriti distinti, anche come epigrafista insigne.

Apostolo Zeno offre una accurata e minuta descrizione [2]) dell' ampia raccolta d' iscrizioni raccolte in un prezioso volume intitolato *De antiquitatibus* che si conservava nella libreria dei Canonici Regolari di Padova al tempo del Pignoria ed era dedicato a Malatesta Novello di Cesena e, dopo esser passato in prestito a Gian Vincenzo Pinelli, andò smarrito avanti l' anno 1639 perché non é ricordato del Tomasini nel suo catalogo pubblicato a Parigi nel 1687.

Non entrerò nella questione che riguarda i codici Marcanoviani di epigrafia, ma osservo che nell' inventario della libreria ne figurano due ben distinti e diversi, il primo dei quali è detto «Liber antiquitatum Italicarum designatus pictus et auratus cum signaculis auratis in membranis» [3]) e l' altro «Liber antiquitatum Johannis Marcanovae in membranis» [4]).

Ora lo Zeno conobbe e descrive soltanto il primo «tutto in cartopecora con bellissime miniature e con eccellenti disegni, i quali rappresentano le Antichità di Roma e di altre città, massimamente d' Italia. Gli stessi caratteri delle Iscrizioni, tutti capitali e Romani e Greci, sono distinti, qual d' oro, qual di rosso, qual d' altri colori. Precede un indice alfabetico de' luoghi, donde si sono tratti gli Epitafi contenuti nel libro, che è di pagg. 226, alla pag. 5 e 6 vengono quattro iscrizioni funebri, composte dal Marcanova, l' una di Filippo Maria Visconti, Duca di Milano, la seconda da porsi a piè della statua di Erasmo da Narni detto Gattemelata, celebre generale dei Veneziani, la terza di Cristina da Sassoferrato uccisa barbaramente da Nicolò, suo marito, e l' ultima che è in sei versi per frate Paolo veneziano, di S. Agostino di filosofia e teologia professore» [5]).

Riporta poi la dedica e la prefazione [6]) testualmente e afferma che il Marcanova «fu uno dei primi a raccogliere si fatti monumenti e forse nol precedette, se non di pochi anni Ciriaco anconitano, dando stimolo a Felice Feliciano e ad altri di seguitarlo». Lo stesso Apostolo Zeno sembra accennare al secondo quando afferma che il Marcanova «trattò inoltre, come egli stesso afferma, delle dignità, del trionfo e delle cose militari de Romani. Di questi scritti del Marcanova non si ha altronde traccia, fuorchè da un piccolo avvertimento a chi legge posto a carte 4 del predetto codice ove così lasciò scritto: *Cum in hoc codice saepe fiat mentio de potestate imperatoria, et tribu-*

[1]) Op. cit. ivi.
[2]) Confr. *Dissertazioni Vossiane*, I, 142.
[3]) Confr. Appendice al n. 41.
[4]) Loc. cit. n. 310.
[5]) Loc. cit. p. 142.
[6]) Loc. cit. p. 143 e segg.

*nitia et sic de reliquis quae ad intelligendum difficilia satis esse videntur, idcirco recurre ad librum nostrum quem de dignitatibus Romanorum, triumphis et rebus bellicis composuimus in quo plene satis haec tractantur*».

Risulta ora in modo indiscutibile che il libro non solo esisteva, ma era stato composto dallo stesso Marcanova e alla sua morte si trovava fra quelli che furono portati a Padova e che dall' autore era stato congiunto al codice delle Iscrizioni come necessario corredo e complemento di questo, da cui fu disgiunto solo al tempo dell' accennata dispersione; e forse si troverà in qualche biblioteca italiana o straniera.

Assai dubbia è invece l' esistenza di un «Repertorium orationum diversorum Jo. Marcanovae anno 1436 in fol.» citata dal Tomasini e riportato dallo Zeno.

Ora chiuderemo l' illustrazione di questa libreria, che senza dubbio è una delle più ricche e importanti del secolo XV, affrontando una questione che Apostolo Zeno e con lui quasi tutti quelli che scrissero intorno a Giovanni Marcanova credettero risolta, ossia se egli sia oriundo di Padova o di Venezia.

E' certo che non piccolo valore riveste il fatto indiscutibile che egli volle donare al monastero di S. Giovanni di Verdara tutto il suo patrimonio, che egli riguardò in modo particolare lo studio di Padova e gli studenti e dottori padovani, che studiò giovanetto in Padova, vi ottenne la laurea dottorale e, aggregato al Collegio Medico, vi professò per non breve tempo, finchè venne condotto alla lettura di filosofia naturale allo Studio di Bologna. Abbiamo potuto constatare con documenti che ebbe relazioni con cittadini di Padova e di Venezia, e che a Bologna teneva presso di sè persone di quelle città, ma non deve sfuggive ad alcuno che la maggior prova ci viene dagli stessi documenti conosciuti dello Zeno e dagli altri, nei quali, se qualche volta è indicato col nome generico di *Venetus* o di raro de Venetiis, ciò deriva dal fatto che più spesso con questa designazione non si volle specificare il luogo di nascita e provenienza, ma la città principale dello stato a cui apparteneva, e di cui Padova era parte integrante.

Noto ancora che ben scarsi sono gli accenni che il Marcanova nel suo testamento ci offre della sua presunta patria, se fosse stata proprio di Venezia, mentre assai frequentemente parla di Padova e dell' arca del Santo, tanto venerata e cara ai Padovani. Ma argomento decisivo per crederlo veramente nativo di Padova, non di Venezia ci è dato dalla notizia che nella chiesa di S. Agostino, anche un secolo dopo la sua morte, si leggeva un' iscrizione[1]) a lui dedicata, e che nella cappella di S. Caterina da Siena esisteva la sepultura di Lodovico Marcanova e di Marietta, sua figliuola, postavi nel 1471; e, se noi ricordiamo che nel suo testamento il filosofo padovano ricorda cugino Aloise, dobbiamo riconoscere che la famiglia doveva essere oriunda di questa città. La quale, se non potè accogliere il corpo suo, spento a Bologna e sepolto senza alcun segno per sua espressa volontà, almeno ebbe e giustamente conservò l' onore di raccogliere e conservare agli studi e alla cultura italiana il più bello e degno monumento che il Marcanova avesse potuto costruire alla memoria delle sue elette virtù e della sua nobile esistenza.

[1]) Confr. SCHRADER, L., *Monum. Italiae*, Helmaestad. 1592.

# Appendice.

## I. Inventario della libreria di Giovanni Marcanova.

Millesimo quadringentesimo sexagesimo septimo Indictione quintadecima die secundo mensis augusti tempore pontificatus Sanctissimi in christo patris et Domini nostri Domini Pauli divina providentia Pape Secundi.

Hec est quedam descriptio et seu Inventarium bonorum mobilium hereditariorum et hereditatis quondam famosissimi artium et medicine doctoris domini magistri Johannis Marchanove existentium et repertorum in domo ultime habitationis prefati magistri Johannis posita Bononie in capella S. Michaelis de foro Medii que dicitur domus illorum de Ramponibus facta et factum in presentia testium et mei notarii infrascriptorum ad petitionem et instantiam ac in presentia Reverendi patris et religiosi viri domini Gasparis de Bononia prioris monasterii et conventus Sancti Johannis in Monte de Bononia ordinis canonicorum Regularium Sancti Augustini et Venerabilis viri domini Petri quondam Jacobi de Civitate Tranensis de Regno Neapoli Rectore seu capellano Ecclesie sancti Michaelis de foro medii Bonouie, Nec non Egregii et circumspecti viri ser Alberti de Argelata civis et notarius Bononiensis, omnium commissariorum et exequutorum testamenti ultime voluntatis in scriptis conditi et seu condite per dictum quondam magistrum Johannem quorum bonorum descriptio sequitur modo et ordine infrascriptis videlicet.

In primis in studio librorum dicti magistri Johannis.

Liber Marciani Capelle de nuptiis in cartis membranis descriptus cum armis domini Johanis Marchanove.

Liber phisicorum cum comento Averois in membranis cum armis domini Johannis.

Liber Methaphisice Aristotelis cum multis aliis libris in eodem volumine, in membranis.

Textus problematum, in membranis.

5 Liber questionum Johannis Janduni, in membranis cum armis domini Johannis

Liber magistri Pauli de venetiis super libro posteriorum, in membranis

Liber prime partis expositionum sup libro phisicorum, in papiro

Compendium magistri Giliberti de Anglia in medicinis, in membranis

Liber phisicorum, in pergameno

10 Liber Methaurorum aristotelis, in membranis

Tractatus de sano et egro in papiro.

Liber conciliatoris litium, in pergameno

Liber de motu locali, in membranis

Liber Alberti super libro Methaurorum, in membranis

15 Textus logice in membranis.

Egidius super libro phisicorum, in pergameno.

Liber quidam incipiens Congregacii in divisionibus etc. in membranis.
Liber Aristotelis phisicorum in membranis.
Liber in medicinis de omnibus egritudinibus in membranis
20 Lectura quedam incipiens silicet et deo igitur in papiro
Scriptum Burlei super octavo phisicorum in papiro.
Liber reportationum super libro pronosticorum magistri Mundini in membranis
Scriptum Burlei super libro phisicorum in papiro.
Liber in medicinis incipiens quanta ventilata etc. in membranis.
25 Liber Diogenis Laertii in papiro.
Liber Antidotarii in papiro.
Liber Burlei super libro phisicorum in papiro.
Liber Johannis de Janduno super primo de anima in papiro.
Liber tractatus de ielcis in papiro.
30 Liber blondi forliviensis in papiro cum armis domini Johannis Marchanove
Liber Sancti Thome de aquino de ente et essentia in papiro.
Liber pratice in medicina in papiro
Liber in medicinis non completus in papiro incipiens intus dei timor.
Liber questionum magistri Jacobi de Forlivio super libro tegni in papiro.
35 Liber questionum super libro de anima aristotelis in membranis.
Liber Gorgii trabesuntii in membranis.
Sinonoma Simonis Januensis in pergameno.
Liber Summe dulmentonis in membranis.
CCLXXII Liber amphorismorum hipocratis in membranis signatus in margine
CCCLXXVIII Liber Galeatii de Sancta Sophia in papiro
41 Liber antiquitatum Italicarum designatur pictus et auratus cum signaculis auratis in membranis in quadam sacheta tele viridis
Liber Burlei super libro phisicorum in papirro
Liber officiorum Ciceronis in membranis
Liber aggregationum serapionis in membranis
45 Liber terentii in membranis cum armis domini Johannis
Liber burlei super libro periarminias aristotelis in papiro
CCLXV Liber Ciregie magistri Brutii in membranis
Liber Epistularum Ciceronis in membranis ut dicitur Jacobi de Luparis
Tractatus de omnibus egritudinibus in papirro
50 Liber apulei de nota hispirationis in membranis in parvo volumine.
Tractatus de Spera Johanis de Sacroboscho in papirro
CLXI Tractatus magistri Francisci Claudi florentini
Liber antidotarii in membranis
Liber abbreviationum totius logice in papiro
CCXVIII 55 Liber secunde partis averois in libro phisicorum in papirro
Liber secunde partis phisicorum in papirro

| | | |
|---|---|---|
| | | Liber de dispositionibus spiritualium in pergamena |
| CCLXXXII | | Liber Nicoli super primo |
| | | Liber in papirro Incipiens Aristoteles determinaturus |
| | 60 | Liber burlei super libro phisicorum in papirro |
| | | Liber Ieronimiane Johannis andree in papirro |
| XXVIII | | Lectura magna Incipiens omnis veritas, est in papirro |
| XV | | Scriptum Egidii de generatione et corruptione in pergameno |
| XLI | | Liber Recolectarum Gaiettani in papirro |
| LXI | 65 | Liber Recolectarum Marsilii de Sancta Sophia super prima parte Amphorismorum in papirro |
| | | Lectura magna incipiens Aristoteles determinaturus, est in papirro. |
| | | Liber in papirro et membranis Incipiens est enim sapientia rerum |
| | | Tractatus de Solubilibus in papirro. |
| CCCXLVIII | | Liber tacuini in medicina in pergameno. |
| CCCXXVI | 70 | Liber questionum ugonis de senis in papirro cum armis d. Johannis |
| XL | | Liber Gaietani super libro de anima in papirro. |
| CCCLXV | | Liber Johannis damasceni in membranis |
| | | Liber questionum magistri Apollinaris super libro de anima Aristotelis in papirro. |
| LXXXXV | | Liber Epistolarum francisci petrarce in membranis |
| | 75 | Liber expositionis tertie partis de anima Johannis de Ianduno in papirro. |
| CLXII | | Liber in medicina de cunctis passionibus humani corporis in membranis. |
| LXXXXVIIII | | Liber comentarii Gasparini pergamensis super epistolis Senece in papirro. |
| CCLXXVIII | | Liber pratice Azarini abbuchaxis in papirro. |
| XXXIIII | | Textus phisicorum in membranis. |
| CCXXXVIII | | Liber questionum britonis super libro phisicorum |
| | 81 | Liber Avicenne in membranis. |
| CCCLXVIII | | Liber incipiens aristoteles determinaturus, est in papirro. |
| CCXVII | | Liber Averois super libro phisicorum in papirro |
| | | Liber incipiens Aristoteles determinaturus est in papirro ut dicitur magistri Andree de criscinbenis. |
| XXV | 85 | Liber dini super libro de differentiis febrium in membranis. |
| XLIII | | Liber aristoteles in membranis de animalibus |
| | | Liber Josephi de captivitate iudaica in membranis. |
| LXXXXVIII | | Comentum super libro Boetii de consolatione in membranis. |
| CCCXLVII | | Liber Galieni de elementis in membranis. |
| CCCXLVI | | Liber viatici in membranis |
| | 91 | Liber Gaietani super libro phisicorum in papirro. |
| LII | | Liber questionum Alberti de Saxonia in membranis. |
| LXXXXIIII | | Comentum averois super auditu naturali in membranis |
| | | Liber consequentiarum Sirodi in papirro |
| CCCXLIII | | Summa magistri Regerii . . . . . in pergameno |
| | 96 | Liber orthographie tortelii in papirro. |
| LXXXXVIIII | | Liber prospective thome bernardini in membranis. |

CCCCCLXLVII Liber latantii divinarum institutionum in membranis.
XLIIII Liber cantice Avicenne ui membranis.
C *100* Liber Incipiens facit quod dictum est, in papirro
CCCXXXV Liber pantegni in membranis.
LXXXVIIII Liber expositionum methaphisice sancti thome in membranis
Liber blondi de vita plutarci in totum quinterniones LXXXXI in membranis
Liber statii thebaidos in membranis.
LXV *105* Liber chiromantie in pergameno
Liber rethoricorum Ciceronis in membranis.
VI Liber Alberti super libre de anima in papirro.
CCLXXIII Lectura Marsilii super phen L' in papirro.
III Lectura quedam incipiens dei gratias agamus, in papirro
*110* Liber primus Avicenne in membranis.
X Liber prime Johannis filii Serapionis in membranis
Textus philosophie Aristotelis in pergameno.
CLVIIII Liber Incipiens quominus ignorantie in membranis
Liber Recolectarum Gaietani in papirro
*115* Textus logice in membranis.
CCXXXVIIII Scriptum super libro phisicorum.
CXXXII Liber viginti tribus differentiarum dei in membranis.
CCCV Liber tadei super Johannutio in membranis
unum puerpare (sic) pulcherrimum et labriatum cum amo? in forma libri.
CXLVIIII *120* Liber regularum et questionum magistri Blaxii de parma et in membranis.
CXXI Scriptum super Alchabitio in papirro.
CXIII Scriptum super libro methaurorum in membranis
Liber orationum Ciceronis in papirro non completus.
CXVIII Liber in gramaticalibus in papirro.
CCCXV *125* Liber passionarii medicine in papirro.
CXVII Scriptum super declamationes Senece in papirro.
CCCLVIII Liber florum albumassar in membranis.
CCCLXXVIIII Textus methaphisice in membranis.
XLV Liber Boetii de consolatione in membranis
*130* Liber Epistolarum Ciceronis in membranis
Liber Disputationum Merchatoris Januensis in membranis
Liber burlei in papirro.
CCCXXXVI Liber colliget averois in membranis.
CLV Liber prisciani minoris in membranis.
LXXXXIIII Liber questionum magistri Pauli de venetiis in papirro.
CXL *136* Liber medicine incipiens circa Instans, est in membranis.
CCCLXXII Tractatus Jacobitii in medicina in papirro.
LXXVI Liber theorice planetarum est in pergameno.
CCV Opusculum Johannis marchanove cum carmis (sic) d. Johannis
*140* Liber diascordis in membranis
Notabilia Johannis de Sunçino in membranis.

| | | |
|---|---|---|
| CCLXXVIIII | | Lectura Marsilii de Sancta Sophia in papirro. |
| CXXXVI | | Liber methaurorum aristotelis in membranis. |
| CLXXV | | Liber logice alberti de Saxonia in membranis. |
| CCCXXX | 145 | Liber philaretti de pulsibus in membranis. |
| CXLVIII | | Liber henrici de Gaudano super universalibus in membranis. |
| CXV | | Liber de celo et mundo in membranis. |
| CCXL | | Tractatus de scensu composito at diviso in papirro. |
| CCX | | Summa naturalium magistri Pauli de Venetiis ui papirro. |
| XXX | 150 | Recolecte magistri Marsilii de Sancta Sophia in papirro. |
| CCXXVIIII | | Liber Incipiens circa librum phisicorum in membranis. |
| LXXIIII | | Liber ciceronis de offitiis in papirro. |
| CCCLXXXV | | Tractatus in libro posteriorum in papirro. |
| CCCLXXXV | | Libellus de medicina in pergameno. |
| CVI | 155 | Summa logice Johannis Budacii in papirro. |
| CXVI | | Liber Incipiens in annotationes spiritus (sic) est in papirro |
| | | Liber Incipiens Illustris excellentie in membranis |
| | | Textus anime cum comento averois in membranis. |
| CCXV | | Liber orthographie . . . . . . . . in papirro. |
| CCCXL | 160 | Regiminum sanitatis constantini in membranis. |
| CLXX | | Scriptum super petrum hispanum in membranis. |
| CV | | Gilibertus de Saxonia super libro posteriorum in papirro. |
| CLVI | | Liber Isagogarum porphirii in membranis. |
| LXXXX | | Tabula sophismatum in papirro |
| | 165 | Liber pandulphi super primo sententiarum in membranis. |
| CXXV | | Liber Incipiens circa methaurorum est in papirro. |
| CXI | | Tabula questionum parvorum naturalium in papirro. |
| LXXVIIII | | Sophismata magistri Pauli de venetiis in papirro. |
| CCLXXXIII | | Comenta super Epidimiis in membranis. |
| LXVI | 170 | Liber Alfragani in membranis. |
| CII | | Comentum Averois in libro de anima. |
| CXXII | | Liber Isagogarum Johanitti in pergameno |
| | | Dialectica petri hispani in membranis. |
| CIII | | Summa magistri pauli de venetiis in papirro. |
| CCCXVII | 175 | Logica magistri pauli de venetiis in papirro. |
| CVIII | | Scriptum super quadripartitum tholomei in papirro. |
| LXXXVI | | Liber duodecim tractatuum Avicenne in pergameno. |
| CCLXXXXVII | | Invectiva Salustii in Ciceronem in membranis. |
| LXXXI | | Tractatus de Instanti in papirro |
| | 180 | Liber phisicorum in membranis. |
| LXXV | | Summula proportionum magistri prosdocimi in papirro |
| LVII | | Liber de locis stellarum fixarum in papirro. |
| CLXIII | | Invectiva Ciceronis in Catilinam in papirro |
| | | Lectura magistri francisci de Matonis super primo sententiarum in papirro. |
| CCLIII | | Liber de consideratione quinte essentie in pergameno. |
| | 186 | Macer de virtutibus herbarum in membranis. |
| LXXXIII | | Compendium moralium in papirro Jeremie paranitii. |

CCXXXVIII Liber amphorismorum hypocratis in pergameno.

CCLXX Liber digressionum in materia de anima in papirro

190 Galienus de chrisi in pergameno.

Liber questionum Johannis de Janduno in papirro super libris de anima.

CCCXIIII Liber Isagogarum Johannitii in membranis.

CXII Liber questionum Alberti in libro phisicorum in papirro

194 Liber in medicina Incipiens numerus? tres sint in papirro.

CCXXVIII Scriptum linconiensis super libro phisicorum in pergameno.

CCLXXI Liber Geromantie in membranis.

Liber Ciceronis de amicitia in papirro.

CXXXV Liber in medicina incipiens antea Alexandrina in membranis.

CXXXXIII Liber questionum sexti libri phisicorum in papirro

200 Liber questionum super libris de generatione et corruptione in papirro.

CCII Libellus in logica Incipiens secundus passus est.

Liber economicorum aristotelis in membranis.

CCXXIIII Liber Amphorismorum hipocratis in membranis

Versus Egidii de causis egritudinum in membranis

CCXLIIII Liber de vita et moribus philosophorum in papirro

206 Notabilia magistri Johannis de Simenio in membranis

Orthographia . . . . . . . in pergameno.

CCLVI Liber bucolicorum petrarce in pergameno

Liber de elligenda et sistenda fuga temporis in papirro.

LXXXII Liber alani de plantu nature in papirro

211 Liber averois de substantia orbis in membranis.

CLX Liber questionum super libro phisicorum blaxii de parma in papirro.

LIIII Liber questionum magistri Alberti super libro phisicorum in papirro.

LXX Scriptum Jacobi de placentia in papirro.

CLXXIII Liber questionum super libris phisicorum in papirro.

CXLII Liber poetrie Gualfredi in pergameno.

217 Liber sophismatum magistri Alberti de Saxonia in papirro

Duo donati

unus Salterius parvus

Libratius quidam Incipiens sepe-generatur dolorem capitis in papirro.

CXI Libratius quidam Incipiens primo que itur

223 Liber donatus

Prohemium Eccatumphile in papirro

Regule in gramaticalibus in papirro

Liber humeliarum in membranis.

CCIIII Regule impersonalium

228 Liber othographie (sic) tortelii ui papirro non compagnatus in forma magna.

Liber phen tertie partis in pergameno.

| | | |
|---|---|---|
| CCXXVI | | Liber in logica incipiens maxima et in credibili est in papirro |
| | | Ars notaria in papirro |
| | | Liber questionum thome anglici in papirro. |
| CCCIII | | Liber Amphorismorum Ipocratis in papirro |
| | 235 | Duo passionarii in forma magna in membranis literarum antiquarum quorum anus Incipit Isaias in Jerusalem et alter passio sancti Andree. |

In uno valixono rubeo.

| | | |
|---|---|---|
| CCCLXX | | Comentum Alberti super ericha cum armis domini Johannis. |
| CCCXXIIII | | Liber Diodori Siculi in papirro. |
| CLXVIII | | Scriptum super librum elementorum in membranis. |
| CVII | | Lectura Eustachii in libris erichorum in membranis. |
| CCLIIII | | Liber tacuini de sanitate in membranis. |
| VII | 241 | Lectura Incipiens tanta litterarum scientia cum armis domini Johannis. |
| CCXIII | | Orthographia Gasparini in papirro. |
| CCCLI | | Sinonimia . . . . . . . . in membranis. |
| CCCVII | | Breviarium livii (sic) in papirro |
| | 245 | Lectura magistri Johannis bordani super libris ethicorum in papirro. |
| LXXXXVI | | Scriptum burlei super septimo et octavo phisicorum in membranis |
| | | Nonius Marcellus in membranis et papirro |
| | | Liber Michaellis Scotti super arte astronomie in pergameno |
| | | Opus Mercurii trimegisti in papirro |
| | 250 | Lectura magistri baptiste de fabiano in papirro cum armis d. Johannis |
| | | Liber pauli veneti de condictionibus partium orientalium in papirro. |
| VIIII | | Liber Giliberti Angliensis omnium motuum in membranis |
| | | Scriptum Egidii de generatione et corruptione. |
| CCCXXVIII | | Liber Suetonii in vulgari sermone in papirro |
| | 255 | Liber quidam Incipiens Introdutiones appellantur ui papirro |
| | | Liber reprobationum Iobe in membranis. |
| CCLXVIIII | | Liber Suetonii de duodecim Cesaribus in membranis. |
| CCXX | | Liber de maximo est in papirro. |
| | | Tractatus pape pii de ortu ghotorum in papirro cum arma d. Johannis. |
| | 260 | Dubia pauli pergulensis in papirro. |
| | | Liber Aphrice francisci petrarce in membranis et papirro |
| | | Liber Johannis de proportionibus secundum blaxium de parma in papirro. |
| LXXXVIIII | | Scriptum super libro de celo et mundo |

In alio valixono rubeo.

| | | |
|---|---|---|
| CCCXII | | Tractatus super phisica Incipiens intuitio nostra in membranis. |
| CCXXX | 265 | Liber questionum super methaphisica in methaphisica in membranis. |

| | | |
|---|---|---|
| XLVI | | Liber Avicenne super libris naturalium aristotelis in membranis. |
| CXXXV | | Liber persei in pergameno. |
| L | | Liber incipiens formam primam in papirro. |
| CXXVI | | Liber salustii de bello cathelinario in . . . |
| CLXXI | 270 | Liber alberti super primo de celo et mundo. |
| CCCX | | Scriptum in papirro de Ingotico (sic) |
| CCXLVIIII | | Liber ciceronis de re militari. |
| LXIIII | | Liber Janditii super libro de substantia orbis in membranis. |
| XI | 274 | Liber questionum Marsilii in libro phisicorum in papirro. |
| CLXXXIIII | | Liber bisesii in membranis. |
| LXXXXI | | Liber questionum magistri facini super libro phisicorum. |
| XXII | | Liber phisicorum sive auditus phisici in membranis. |
| CCLXVII | | Liber simplicii super predicamentis in membranis. |
| CXVIIII | 279 | Liber questionum super dialectica et methaphisica in membranis. |
| CCLXXXXVIII | | Liber Galieni de febribus in membranis. |
| CCCLXIII | | Libellus incipiens postquam Severinus est in membranis. |
| CLXVII | | Liber de forma spetuli? in papirro. |
| CXLV | 283 | Liber incipiens cum sit necessarium in papirro. |
| CLXXIIII | | Liber quolibet arnei in membranis. |
| CLXXVII | | Averois super libro priorum in membranis. |
| CLXXII | | Opuscola magistri thisberti de Anglia in membranis. |
| CXLVI | 287 | Summa in philosophia in pergameno. |
| CCXXVII | | Liber questionum de anima in papirro |
| CCLVII | | Liber incipiens quando rubedo post positis in papirro. |
| CCLXVIII | | Liber incipiens deus ex sua ineffabili est in . . . |
| XXXII | 291 | Liber posteriorum in pergameno. |
| | | Liber vocabuliste uicipiens augustus est in papirro. |
| LI | | Liber questionum de substantia orbis in papirro. |
| LXVIII | | Tractatus de formalitatibus maternis in papirro. |
| | 295 | Logica domini Alberti Magni in papirro. |
| LV | | Tractabus de anima in membranis. |
| CIIII | | Liber Averois super libro porphirii in papirro. |
| XXIIII | | Liber Incipiens cum scire et intelligere est in membranis. |
| CL | 299 | Liber calculationum in papirro. |
| CCLXXIIII | | Liber pronosticorum Bernardi de ghordonio in papirro. |
| CCLVII | | Scriptum Adam super libro de causis. |
| CXLVII | | Summa de significatione individuorum superiorum in pergameno. |
| | | Liber in quo sunt multi et diversi tractatus Ciconiensis in philosophia in membranis. |
| | | In quodam furcerio rubeo. |
| | | Liber blondi forliviensis ab undecimo libro usque ad vigesimum inclusive in membranis. |
| | 305 | Prima deca blondi forliviensis in membranis. |
| | | Liber in quo continetur breviarium livi in membranis |
| | | Descriptio appiani sophiste imperii romani in pergameno. |
| | | Scriptum super libro ethicorum et boccatius de mulieribus illustribus in pergameno. |

CCXX — Liber epistolarum sancti Jeronimi in membranis.
CCLXXXX — Liber antiquitatum Johannis marchanove in membranis
311 Liber incipiens universis et cum armis magistri Johannis in membranis.
CCCLXXIII — Liber augustini de doctrina christiana in membranis.
CCLXXXVII — Liber in philosophia Incipiens quominus secundum doctrinam Aristotelis in papirro.
CCXIIII — Tractatus Alberti magni in philosophia in membranis.
XXVIII — Comentum Averois super libro posteriorum in membranis.
316 Liber rethoricorum Ciceronis in membranis.
LVIIII — Scriptum magistri Gerardi de Monte carbono super libro Ethicorum in membranis.
CLVIII — Liber proportionum thome bernardini in papirro.
Liber incipiens sedechias (sic) primus in membranis.
320 Tabula problematum aristotelis in papirro.
CCLXXXXII — Scriptum super primo sententiarum in papirro cum armis d. Johannis.
LXXXV — Liber questionum Marsilii de Sancta Sophia de generatione et coruptione in membranis.
Tractatus Jacobi de forlivio de intentione et remissione in papirro.
CCCXVIII — Orationes nove tulii in papirro.
LXXIII — Liber questionum Rodulphi in pergameno.
326 Logica magistri pauli de veneciis.
CCCLVI — Liber salmiste in membranis
Liber thome Senece de morte hannibalis de Bentivogliis in pergameno.
Liber Musice in papirro.

In alio furcerio rubeo.

CCLVIII — 330 Liber gentilis super tertia Avicenne in membranis.
CCLXIII — Liber Galieni in pergameno.
CXXXVIII — Liber de triacha averois in membranis.
CCX — Scriptum Ierandi de Solo a sole illuminante est in papirro.
CCLXXXIIII — Liber in medicina de parte pratice Avenzoar in membranis.
CCLXII — 335 Liber Galieni de hirudinibus in membranis.
CCXLIIII — Liber viatici et pratice rogerii est in membranis.
CCC — Notabilia de Ingenio sanitatis in membranis.
CCLVIIII — Lectura quedam Incipiens guttur Intelligimus est in papirro.
CCLX — Liber colliget Averois in membranis.
CCXLII — 340 Liber amphorismorum rabi moises in membranis.
CCXXXVI — Scriptum francisci de pedemontium in membranis.
CCLXVI — Liber de calculo est in papirro.
CCXLVII — Liber dini de florentia super capitulo de virtutibus in membranis.
CCLXXVI — Liber Marsilii de sancta Sophia super libro tengni in papirro et membranis.
345 Liber artis veteris aristotelis in membranis.
CLXVI — Scriptum Burlei super libro phisicorum in papirro.

Lectura quedam super libro posteriorum in papiro cum arma unius arboris.

CCLXXXV Lectura Egidii super libro posteriorum in papirro et magni voluminis.

CCXLV 350 Liber Galieni de passione uniuscuiusque particule.

In uno furzerio albo piloxo.

CCCLV Liber Marsilii de sancta Sophia super libro pronosticorum in papirro.

CCCXI Liber alberti super libro de anima in papirro.

XXVIIII Lectura quedam in papirro Incipiens vita brevis.

CCCXXV Libef eusebii de preparatione evangelii in membranis.

CCL Tractatus de morte Senece in pergameno.

355 Liber francisci petrarce in papirro cum armis d. Johannis.

CXVIII Liber martialis et fragmenta auxonii in papirro.

CCCLXXV Liber Pogii de vita. Cirri in papirro Xenophonti de Vita ciri. traductus a pogio.

XXI Liber de gradu conceptionis in membranis

Liber quidam in quo est eie (sic) hipocratis et multa alia ui papirro

360 Liber Egidii super libro posteriorum in papirro.

CCCLVII Liber epistolarum phalaridis in papirro.

Liber Galieni de ingenio sanitatis in membranis.

Liber epistolarum Ciceronis in membranis.

CLIIII 364 Liber odarum oratii in membranis.

LXXXXVII Liber Ciceronis de offitiis in membranis.

CLXXXXVIII Liber persii in membranis.

CLXXXXVI Liber Ciceronis de amicitia in membranis.

CXXVIIII Liber aritmetice Boetii in membranis.

CLXXXXVIIII Liber propertii ui membranis cum armis d. Johannis.

CCCLXXXIII Comentum magistri pauli veneti in libro posteriorum ui papirro

372 Liber virgilii in membranis.

CCLXXXVIII Invectiva Laurentii valle benedicti morandi in pergameno.

CLXXVI Liber quidam Incipiens Alexander in comentariis suis ui membranis.

CLXXXVIIII Liber domini Thimothei ad Italie principes in membranis.

CCLI 376 Liber Apolinaris super libro posteriorum in papirro.

CCCLXI Liber Lactantii de ira dei in papirro.

CLXXXV Liber Ciceronis de Achademicis in membranis.

CCXLVIII Appothegmata plutarci in papirro

380 Liber catulli et tibulli in membranis

Liber burlei super predicabilibus in papirro et magni voluminis.

LXXXVIIII Tractatus de intentionis ractitudine (sic) in papirro.

CLXXXV Liber Alcidii in pergameno.

XXXV Tabule Alphonsi in papirro.

XLVII Recolecte Marsilii de Sancta Sophia phen quarte in papirro

386 Liber dini super $4^0$ primi in papirro.

| | | |
|---|---|---|
| CXXVII | | Liber introductionis in cathegoricorum silogismos in papirro. |
| CXXXIIII | | Liber ciceronis de offitiis in membranis |
| | | Lectura quedam in papirro Incipiens Reverendo in christo patri. |
| CLXXXIII | | Liber scachorum in membranis |
| | 391 | Liber Gaiettani de anima in papirro. |
| CXLI | | Liber questionum Spere antique in membranis. |
| CCCLVIIII | | Liber quidam Romanorum legum in papirro. |

In quadam Capsa magna veneta.

| | | |
|---|---|---|
| XVII | | Liber petri de abbano et conciliatoris in papirro et membranis |
| CCXXV | | Liber Anothomie magistri Nicolai in membranis |
| | 396 | Liber de venenis magistri petri de abbano in papirro. |
| CCCLIII | | Liber Avicenne ·in pergameno. |
| CCLXIII | | Consilia Tadei et pratica mondini in membranis. |
| CCXXXII | | Liber quidam Incipiens quominus compendiosa in membranis |
| | 400 | Liber lilii medicine in membranis. |
| CCLXI | | Liber pratice Alexandri in membranis. |
| CCCLXXXVII | | Liber introductionis in scientia astrorum in membranis. |
| CCLXXVIIII | | Liber quidam Incipiens dico quod instrumentum generationis in papirro. |
| XXXVIII | | Summa thome dal Garbo in papirro. |
| CCLXXV | | Liber Gentilis super prima tertii in papirro |
| | 406 | Prima pars sermonis tertii Nicoli in papirro. |
| CCVIIII | | Liber expositionis viatici in membranis. |
| CCXXXIIII | | Liber diascordis in membranis |
| | | Liber expositionis super prima 4' Avicenne in papirro cum armis d. Johannis |
| | 410 | Liber secunde partis sermonis tertii Nicoli in papirro cum armis d. Johannis |
| CCCII | | Liber quarundam questionum in papirro. |
| | | Liber Gentilis de febribus in papirro. |
| CCCIIII | | Liber Marsilii super $4^0$ phen primi in papirro. |
| VIII | | Liber questionum de sensu et sensato in papirro |
| | 415 | Liber expositionis Amphorismorum Ugonis Senensis in papirro |
| CLXXX | | Liber pandetarum in medicinis in papirro. |
| CCXXXIII | | Liber colliget averois in membranis. |
| CCLXXXXVI | | Liber in medicinis Incipiens et proprie *etc* in membranis. |
| CCXLVI | | Liber de Scimplicibus in membranis. |
| XLII | 420 | Liber mesue in membranis. |
| CCXLI | | Liber quidam Incipiens opportet enim etc. In papirro |
| CCXXXI | | Liber Sinonomorum mondini ui membranis. |
| CCXXII | | Liber panthengni in membranis. |
| CCCL | | Liber pratice Episcopi Cerviensii in papirro |
| | 425 | Liber Amphorismorum rasis in papirro. |
| CCVI | | Liber Averois qui dicitur colliget in membranis. |

In quadam alia Capsa magna veneta

Liber quidam Incipiens prefatio domini Constantini in membranis
Liber Galieni super Amphorismis Ipocratis in membranis
*429* Liber terentii in membranis cum arma d. Johannis.
CCCXXXII Liber de interioribus in membranis.
CCCLXXXVI Liber marii philephi (sic) in laudem Gliecphile bononiensis in papirro.
III Liber Galieni de ingenio sanitatis in membranis
Liber Ciceronis de offitiis in membranis
*434* Scriptum super libris Ethicorum in papirro.
CXXXI Liber de convenientibus in papirro.
XXXVII Liber Gaietani super libro de anima aristotelis in papirro
Liber questionum super libro posteriorum in papirro.
LVIII Liber questionum Alberti super phisica Aristotelis in papirro
*439* Liber incipiens penes quid habentur in membranis.
LXVII Liber Egidii super libro priorum in membranis.
LXXVII Libellus Incipiens loqui prohibeor etc in papirro.
CCCXXXIII Liber Galieni de febribus in membranis
Liber Ethichorum Aristotelis in membranis
*444* Liber Epistolarum ovidii in papirro.
CCCLXXXII Liber questionum super libro de anima aristotelis in papirro
CLXIIII Liber Incipiens aristoteles determinaturus etc in papirro.
CCCLXXXI Liber Incipiens consequenter queritur de homine
Retorica nova ciceronis in papirro
*449* Liber incipiens ut in librum de anima Aristotelis in papirro.
XVIIII Liber Gaietani super librode anima Aristotelis in papirro
Tractatus de intentione et remissione in papirro
Scriptum super libro priorum in papirro
Liber Ciceronis de offitiis in papirro
*454* Regule magistri francisci de Butti pisani in papirro.
XXXVII Liber Boetii de consolatione etc. in membranis
Liber Amphorismorum Ipocratis in membranis
Liber questionum Alberti de Saxonia in libro celi mundi in papirro.
IIII Textus logice aristotelis in pergameno.
CX Liber methaphisice aristotelis in membranis.
CLXXXII Liber plutarci de educandis liberis in papirro
*461* Liber expositionis super predicamenta in papirro
Liber Luchani in papirro.
CLXXX Summa Gramatice in membranis.
LXXVIII Tractatus expositionum magistri Inguen in papirro
*465* Logica petri hispani
Pars quedam libri catholicon in membranis
Comentum alli super tengni Galieni in pergameno
Tractatus in libro de anima in papirro
Recolectiones super arte veteri magistri Johannis de mulglio in papirro.
CXXX *470* Liber bucholicorum francisci petrarce in membranis

Liber questionum in libro posteriorum in papirro.
CLVII Liber questionum britani de anima in papirro
Erothemata greca in papirro.
CCXVI Regula sancti Jeronimi in papirro
475 Liber Incipiens Impatientius in membranis.
CLXXXI Scriptum super ecclesiasticos in membranis.
CLXXXX Liber Moretti virgilii in membranis.
CXXVIII Liber Alani de plantu nature in membranis.
CCXXXIII Liber sinonomorum Ciceronis in papirro.
CC Liber statii Achileidos in membranis
481 Liber orationum in membranis

In quodam furcerio rubeo piloso

Liber proportionum et conclusionum super libro Ethicorum in membranis cum armis domini Johannis.
Liber Astronomicon Baxinii in membranis
485 Liber Ciceronis de oratore in membranis.
CCCLX Liber Epistolarum Diogenis in membranis.
CCCXX Liber sophismatum hesbati in membranis.
CLXXVIIII Liber prisciani de duodecim versibus virgilii in membranis
488 Liber desiderii de Ravenna in papirro.
CLXXXVII Liber Statii Achilleidos in membranis
Liber bucholicorum Johannis Boccatii in membranis.
CLXXXXVIIII Erothemata greca in papirro.
CCXXIIII Liber vite Sancti Augustini in membranis.
CLXXXXII Libellus Guarini de assentatoris et amici differentia in membranis
494 Libellus elloquorum Sancto Bernardi.
XX Liber burlei super Ethicorum in membranis
Liber diversarum orationum in papirro.
LXXX Liber questionum magistri Mefitii in papirro.
CCCI Liber Blondi de roma instaurata in papirro.
CLII Tractatus quidam blaxii de parma in papirro
500 Liber burlei super phisica aristotelis in membranis
Liber questionum Jandutii super libro de anima aristotelis in membranis.
LXXXXII Scripta super philosophiam in membranis
Tractatus de natura angelorum in membranis.
XXXIII Textus in logica Aristotelis in membranis
505 Liber historiarum a creatione mondi etc. In papirro cum arma d. Johannis.
Liber Epistolarum ovidii in membranis
Liber probi emilii de vita Atheniensium in papirro cum arma d. Johannis
Summaria valerii per Johannem andree de bononia in membranis cum arma d. Johannis.
CLXXVIII Libellus quidam de causis in pergameno
510 Liber pauli vergerii in papirro.

CCCXXII Tabula in libris aristotelis in menbranis.
CCCXXXVIIII Liber Johannutii in menbranis.
CLXXXXI Liber plutarci de liberis educandis in menbranis
514 Liber vibii Sequestris (sic) de fluminibus in papirro.
CCCXVIIII Liber Angeli de foro Sempronii in papirro.
CCCVI Scriptum super toto textu logica in menbranis
517 Liber pogii de varietate fortune in papirro.
CCXXI Liber Ethicorum in menbranis cum arma domini Johannis.
LXXXVIII Liber Egidii super libro phisicorum in menbranis.
CCLXXXXIII Liber Almagesti in menbranis.
521 Liber compoti in menbranis

Segue l' inventario delle ricche e abbondanti suppellettili domestiche. Nella stalla aveva tre carri di fieno, due mule «pili morelli una pro persona d. Johannis cum sellis et fornimentis suis usitatis et cum uno alio furnimento pulcro eris deaurati et cum smaltis pro mulla persone dicti quondam magistri Johannis Marchanove».

Actum Bononie in capella S. Michaelis de foro medii In domo predicta habitationis ultime dicti quondam magistri Johannis Marchanove, presentibus ibidem, Donno Cambio de Mediolano, Donno Tobia de Mediolano et Donno Romano de Bononia omnibus dicti ordinis canonicorum Regularium S. Augustini presentialiter commorantibus in monasterio S. Johannis in monte Bononie. Testibus omnibus ad predicta omnia adhibitis et specialiter Rogatis.

## II. Atti relativi all' eredità di Giovanni Marcanova.

Millesimo quadringentesimo sexagesimo septimo Indictione Quintadecima die quarto mensis Augusti Tempore pontificatus Sanctissimi in christo patris et domini nostri domini Pauli divina providentia pape secundi.

Cum sub die penultimo mensis Julii proximi preteriti circiter horam terciam noctis et ultra vel circa existente eximio ac facundissimo artium et medicine doctore domino Magistro Johanne Marchanova de Venetiis habitatore in civitate Bononie In capella S. Michaelis de Mercato medii infirmo ea infirmitate: Qua sequenti die sicut domino placuit sue vite diem ultimum persolvit et retinuit prefatus Magister Johannes in dicta eius infirmitate in amplexibus brachiorum per decem seu duodecim dies vel circa continuos usque in horam sanctam stricte licet aliquando et penes se in lecto duos libros in chartis papirri coopertos chartis edinis sub diligenti cura et custodia ne ab ipso dicti libri surriperentur et nec aperirentur vel legerentur aut videretur quid in illis vel altero eorum descriptum esset. Et cum circa dictum Magistrum Johannem tunc temporis essent non nulli sui familiares: non nullique etiam fratres et Religiosi ordinis Canonicorum Regularium sancti Augustini deputati ad curam et regimen persone dicti Magistri Johannis in dicta eius infirmitate et aliqui cives civitatis Bononie Gratia visitandi ipsum inter quos fuit et erat Albertus quondam ser Dominici de Argellata civis et notarius Bononie precipuus amicus dicti magistri Johannis dubitantes eundem magistrum Johannem de proximo moriturum et ab intestato prefatus Albertus

procuravit ut dicti libri subtraherentur a dicto magistro Johanne et videretur an ipse magister Johannes in altero ex eis aliquam de eius ultima voluntate et Bonorum dispositione fecisset mentionem et his libris sic surreptis per modum claudestinum compertum fuit eundem magistrum Johannem in uno ex illis libris propria eius manu suum descripsisse testamentum. Quod ut dicitur ex post Ratificavit et approbavit in presentia testium et legitime. Et cum in dicta scriptura dicti testamenti essent nonnulla legata cancellata manu dicti magistri Johannis et non nulle mutationes et interlineature et defalcationes Idem Albertus illico his visis tam ab ipso quam a quamplurimis tunc ibidem existentibus dictum librum clausit et diligenter sigillavit nec posset absque sigillorum lesione aperiri et ne in eo testamento posset aliquid cancellari per aliquem et ne etiam posset dici dictas cancellationes mutationes et defalcationes in eo testamento fuisse factas per alium quam per dictum magistrum Johannem Et dictum librum sic sigillatum remisit penes prefatum magistrum Johannem in lecto.

Et successive sequenti inmediate die obitus dicti magistri Johannis summo mane et ante eius obitum per duodecim horas vel circa sciens dictus Albertus Reverendissimum in christo patrem et dominum d. Angelum Cardinalem Reatinum Legatum dignissimum Apostolice sedis Civitatis Bononie summe diligere prefatum magistrum Johannem propter singularem eius virtutis excellentiam dictum librum sic sigillatum in quo erat dictum Testamentum procuravit presentari et consignari prelibato Reverendissimo d. Legato per Reverendum patrem magistrum Leonardum commensalem dicti d. Legati ad hoc ut Idem d. Legatus dictum librum sic sigillatum custodiri et conservari faceret cum dilligentia quousque dictus magister Johannes mortuus esset, prout dictus ser Albertus nunc ad presentiam prelibati Reverendissimi d. Legati et in presentia Reverendi patris d. Vicarii curie episcopalis Bononie et spectabilis viri d. Ulixis comissarii in civitate Bononie pro Illustrissima ducali dominatione Venetorum et testium ac mei not. infrascriptorum omnium in frascriptorum et mei not. predicta omnia esse et fuisse dixit et narravit asseveravit et affirmavit modo et ordine locis et temporibus supradictis et versa vice prelibatus Reverendissimus d. Legatus dixit et affirmavit dictum librum sic ut supra sigillatum sibi fuisse exhibitum et presentatum per dictum dominum Leonardum eius commensalem.

Et propterea Reverendus pater donus Gaspar de Bononia prior conventus Ecclesie S. Johannis in Monte de Bononia ordinis canonicorum Regularium S. Augustini donus Petrus de Regno neapoli presbiter Rector parochialis Ecclesie S. Michaelis de mercato medii Bononie et dictus Albertus de Argellata not. habentes notitiam et scientes dictum magistrum Johannem in dicta et infrascripta eius ultima voluntate et testamento eos deputasse et constituisse commissarios et exequutores cupientes officio commissarie quantum eis erit possibile fungi et contenta et ordinata in dicto testamento et ultima voluntate fideliter et diligenter exequi et ut de dicto testamento proprio haberi possit copia et memoria cui sit fides adhibenda Instituerunt presentialiter prelibatum Reverendissimum d. Legatum antedictum dictum librum exhiberi et presentari et dictum testamentum legi et publicari et de eo per publicum notarium copiam summi (sic) et in forma autentica redigi et

ad hoc maxime quod ut omnis suspicio circa cancellationes interlineaturas et defalcationes antedictas in dicto testamento sit sublata et ut de predictis omnibus imperpetuum et ad perpetuam rei memoriam veritas habeatur et clare constet et constare possit omnibus sua interesse pretendentibus dictas cancellationes interlineaturas et defalcationes fuisse factas per dictum magistrum Johannem Marchanova Ideirco prelibatus Reverendissimus d. Legatus auditis omnibus et singulis ut supra expositis et narratis petitione et instantie dictorum commissariorum ut pote iuste iurisque consone annuens ad eius presentiam dictum librum sic sigillatum deferri iussit. Et illum coram eius Reverendissima dominatione nec non coram Reverendo patre et Egregio decretorum doctore d. Alexandro de Longariis de Perusio dignissimo Curie episcopalis Bononie vicario antedicto ambobus in camera Residentie prelibati Reverendissimi d. Legati sita in palatio magno Civitatis Bononie sedentibus et in presentia etiam Spectabilis viri domini Ulixis quondam Gratiadei de Aliotti de Venetiis commissarii antedicti habentis ut ipse asseruit sacramentis a prefato Illustrissima ducali dominatione predictis intercedere indegande veritatis curam? et presentibus etiam testibus et me notario infrascriptis videri et circumspici fecit dictum librum fuisse vel esse disigillatum vel apertum id in Albertus dixit asseveravit et affirmavit dictum librum fuisse et esse sigillatum et clausum eo modo et forma quibus et prout ipse Albertus sigillaverat. In domo dicti quondam magistri Johannis Marchanove successive prelibatus Reverendissimus d. Legatus dictum librum manibus propriis aperuit et facta comparatione litterarum dicti magistri Johannis cum dicto testamento et litterarum dicti testamenti ad presentiam ipsorum Reverendissimi d. Legati et d. Vicarii antedicti in presentia dictorum testium et mei notarii infrascriptorum et habita fide per testes fidedignos quod littera dicti testamenti fuit et erat de littera proprie manus ipsius quondam magistri Johannis dictum testamentum in eo descriptum ore eius proprio a principio usque ad finem de verbo ad verbum legit recitavit et publicavit dicto domino Vicario curie episcopalis antedicto presente et auctorante Mandantes prelibatus Reverendissimus d. Legatus nec non dictus d. Vicarius Curie episcopalis presentibus et instantibus dictis commissariis dicti testamenti rationibus modis et ex causis ut supra numeratis et deductis copiam sumi ex dicto libro dicto testamenti per me not. infrascriptum et in publicam formam predicta omnia redigi omissis tamen dictis omnibus cancellaturis dicti testamenti ut supra factis per dictum quondam magistrum Johannem et remissis omnibus interlineaturis et postillis locis suis congruis ut supra per dictum q. magistrum Johannem interlineatis et pustillatis. Cuius quidem testamenti et ultime voluntatis ommissis cancellatis et remissis interlineatis et pustillatis ut supra Tenor talis fuit et est et sequitur modo forma et ordine infrascriptis videlicet.

[Describat hic totum testamentum de verbo ad verbum.

Quibus omnibus et singulis etc. prelibatus Reverendissimus d. Legatus et dominus Vicarius Curie Episcopalis antedictus eorum et utriusque auctoritatem et decretum interposuerunt et prestaverunt.

Acta fuerunt predicta etc. in camera predicta Residentie prelibati d. Legati sita in dicta Palatio magno comunis Bon. presentibus ibidem dicto

Reverendo patre magistro Leonardo de Perusio ordinis predicatorum commensale antedicto dicti Reverendissimi d. Legati, domino Nicolao de Senis capellano dicti d. Legati et Johanne Bilotth de Alemannia. Camerario dicti d. Legati Testibus omnibus ad predicta omnia adhibitis vocatis et specialiter Rogatis.

Nota et rogatio mei Jacobi Andree quondam magistri Cennis de Nordolis civis et not. Bon. de predictis rogati.

## III. Accettazione dell' eredità di Giovanni Marcanova.

Millesimo quadringentesimo sexagesimo septimo, Indictione Quintadecima die duodecimo mensis augusti. Tempore pontificatus sanctissimi . In christo patris et domini nostri domini pauli divina providentia Papa secundi.

Venerabiles et religiosi viri domini donnus Gaspar de Bononia prior Ecclesie S. Johannis in monte de Bononia ordinis canonicorum Regularium S. Augustini de observantia Nec non donus Cambius de Mediolano et donus. Johannes baptista de Vincentia ambo etiam dicti ordinis omnes sindici et procuratores in solidum monasterii prioratus et conventus Sancti Johannis de Viridario de Padua dicti ordinis. Canonicorum Regularium Sancti Augustini habentes ad infrascripta et alia solemne et sufficiens mandatum Rogatum et scriptum per ser franciscum filium ser Dominici de chelis not. et civem paduanum sub die octavo presentis mensis a me notario infrascripto visum et lectum in publicam et autenticam formam. Scientes et cognoscentes superioribus proximis diebus elapsis clarissimum ac facundissimum artium et medicine doctorem d. Magistrum Johannem Marchanova mortuum esse et decessisse suo presente condito testamento eius propria manu scripto et per ipsum Ratificato et approbato legiptime, ut dicti sindici et procuratores dixerunt et asseruerunt et in dicto eius testamento sibi heredes universales instituisse dictum monasterium conventum et fratres dicte Ecclesie. S. Johannis de Viridario et propter hoc hereditatem et bona hereditaria et hereditatis dicte quondam magistri Johannis delata et devoluta fore et esse dicto monasterio et conventui S. Johannis de Viridario et dubitantes hereditatem predictam potius fore et esse suspectam et dannosam quam lucrosa. Et volentes ad infrascripta non minus consulte sed caute et cum beneficio legis et inventarii procedere et ut monasterium et conventus antedicti quibuscumque beneficiis eisdem competentibus ut et gaudere possint et valeant et maxime ne ultra vires heredita et hereditatis predicte a creditoribus dicte hereditatis dictum monasterium et conventus urgeantur et graventur. Et ne confundantur actiones et iura dicto monasterio et conventui antedictis competentes et competentia in bonis et hereditate dicti quondam magistri Johannis et ut quibuscumque aliis beneficiis dicto monasterio et conventui de iure competentibus et competituris ex confectione inventarii predicti uti et gaudere possint et valeant effectualiter. Id circo supradicti Sindici et procuratores antedicti sindacariis et procuratoriis nominibus antedictis et omni alio meliori modo etc. Sponte etc. dictam hereditatem in solidum adiverunt et in eam se immiserunt cum beneficio tamen legis et inventarii antedicto etc.

# Ein Prachteinband des Kurfürsten Ottheinrich von der Pfalz und sein angeblicher Meister.

Von

RUDOLF SILLIB (Heidelberg).

Der deutsche Renaissanceeinband hält zwar nicht den Vergleich mit den gleichzeitigen in auserlesen feinem Geschmack gezierten italienischen und französischen Bänden aus, immerhin begegnen wir auch in deutschen Landen, auch abgesehen von den Arbeiten des Augsburgers Jakob Krause, gar manchem wohl zu beachtenden Buchbinderwerk, vor allem den tüchtigen Erzeugnissen der Heidelberger Hofbuchbinderei. Mit Recht hat Jean Loubier in seiner programmatischen Abhandlung über die methodische Erforschung des Bucheinbandes mit Nachdruck auf die Notwendigkeit einer planvollen Untersuchung gerade auch der Heidelberger Hofbuchbinderei hingewiesen [1]). Hier möge zunächst nur ein interessanter Ottheinrichband der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg herausgegriffen und mit zwei ähnlichen in der Vaticana aufbewahrten Stücken in bezug auf ihren angeblichen Meister untersucht werden.

Schon ein flüchtiger Vergleich des Bandes auf der beigegebenen Tafel mit den typischen Einbänden aus Ottheinrichs Bibliothek — im ganzen sind allein in Rom, Heidelberg und München etwa 300 Bände erhalten — läßt seine Verwandtschaft mit diesen augenfällig erscheinen. Im ganzen vertreten sie auch in ihrer äußeren Erscheinung würdig die von dem Kurfürsten mit unerhörtem Eifer gesammelte pfälzische Bibliothek, und sie erinnern zugleich an die Kunstbestrebungen des Renaissancefürsten im allgemeinen, die im Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses in weltbekanntem Denkmal verewigt sind.

Der stattliche Band, dessen Höhe 43 und dessen Breite 30 cm beträgt, enthält 88 Blätter italienischer Kupferstiche nach Raffael und Michelangelo, Pläne von Rom und römische Architekturen, die Grotesken Enea Vicos und andere Ornamentstiche aus den Jahren 1548—53. Die Kostbarkeit dieser Sammlung rechtfertigt vollauf den reichen Einband, den der fürstliche Sammler sich dafür fertigen ließ. Nach alter Weise sind solide Holzbretter verwendet, die mit poliertem Kalbleder bezogen sind und durch zwei jetzt fehlende Messingklausuren zusammengehalten waren; auch die zweifellos vorhanden gewesenen messingenen Eckbeschläge fehlen heute. Die Dekoration des Einbandes schließt sich zunächst an die bekannten Bände mit dem Bildnis des Kurfürsten auf dem Vorderdeckel — es gibt deren fünf ver-

[1]) Der Text zu einem die Einbände der Bibliotheca Palatina der Pfalzgrafen am Rhein behandelnden Tafelwerk war von mir schon vor Kriegsausbruch abgeschlossen. Durch die Ungunst der Zeit und andere mißliche Verhältnisse konnte die Monographie bisher nicht erscheinen.

schiedene Versionen — und dem kurpfälzischen Wappen auf dem Rückdeckel an. Sein übriger Dekor ist aber wesentlich reicher als diese gehalten und vollständig in Goldpressung ausgeführt, während sonst die Ottheinrichsbände gerade durch ihre Sparsamkeit in der Verwendung von Gold eine vornehme Wirkung haben. In der Mitte sitzt das Bildnis in Vollgoldpressung mit den Initialen O[tto] H[enricus] P[alatinus] C[omes], von einer Kartusche umrahmt, die die Jahreszahl 1558 trägt; darüber der Wahlspruch des Kurfürsten MIT DER ZEIT, darunter die in dieser Fassung nur auf unserem Bande überlieferte Inschrift

OTTHAINRICH VON G[ottes] G[naden]
FALCSGRAVE BEY
RHEYN. D[es] H[eiligen] R[ömischen] R[eiches] E[rztruchsess]
VND CHVRFVRST
HERCZOG IN
NIDERN. V[nd]
O[ber] BAIRN
ETC:

Die übrigen im Mittelfeld verwendeten Einzelstempel wie die Eckfleurons sind ohne weiteres aus der Tafel ersichtlich. Die Umrahmung bilden fünf Rollenrahmen, die drei inneren Ornamentrollen, die beiden äußeren mit figürlichen Darstellungen: Johannes der Täufer mit dem Spruchband Verbum caro factum est, das Jesuskind, Putten und am Rande antikisierende Frauenköpfe. Der Rückdeckel zeigt in der Mitte das kurpfälzische Wappen von der gleichen Kartusche umgeben wie vornen das Bildnis, nur ohne Jahreszahl, darüber in ovalem Lorbeerkranz eine Spes und darunter in ebensolchem eine weibliche Figur mit Sieb und Buchstaben. Außen die gleichen Rollen wie vornen, ebenfalls alles in Goldpressung. Die Rückenvergoldung hat je einen Vierpaß zwischen den Bünden. Wie ersichtlich ist der Band auf fünf Doppelbünde und unten und oben auf je einen einfachen Bund geheftet. Das Leder hat stellenweise unter Wurmfraß gelitten, das Rückenleder ist durch Zermürbung teilweise zerstört, so daß der Buchblock vor allem an seinen Enden offen daliegt.

Die etwas gewaltsam mit Ornament überladene und dazu noch unter völliger Vermeidung des Blinddruckes hergestellte Flächenfüllung wie die übrigens ungenügend betonte Eckbildung erweckt zunächst wohl einen prunkvollen Eindruck, gereicht aber dem Bande nicht zum Vorteil. An dekorativer Schönheit übertreffen die gewöhnlichen Bildnisbände Ottheinrichs den unserigen entschieden, besonders jene, deren durchgesteckte Rahmen in Form einer Raute nach italienischem Vorbild gearbeitet sind und Verwandtschaft mit den in noch verfeinerterem Geschmack gehaltenen roten Fuggerbänden Jakob Krauses zeigen. Gerade im Hinblick auf unseren, man kann sagen mit etwas barbarischer Pracht wirkenden Einband, dessen Übermaß seines Renaissanceornamentes im Mittelfeld nur durch sein noch nach gotischem Gestaltungsprinzip angeordnetes Rahmenwerk zusammengehalten wird, bleibt es sehr merkwürdig, wie wenig Einfluß der italienische Einband auf den Dekor der Bücher eines Fürsten gehabt hat, dessen lebhafte Beziehungen in künstlerischen Fragen zu den Höfen von Mantua, Ferrara und Florenz bekannt sind. Das



Prachtband des Kurfürsten Ottheinrich von der Pfalz
aus dem Jahre 1558
(halbe Größe)

kurfürstliche Bildnis ist das gleiche, wie es auch auf anderen Bänden des Jahres 1558 erscheint. Den Meister, von dem der Entwurf dieser Platte herrührt, ist mir trotz reichlich vorliegendem Material so wenig wie bei den übrigen Pfalzgrafenbildnissen auf Einbänden des 16. Jahrhunderts nachzuweisen gelungen. Einige der sonst verwendeten Stempel sind in dem »Buchbinderzeug« der Heidelberger Hofbuchbinderei vom Jahre 1550 erwähnt [1]). So unter »den messenen Stöcklein« der Ovaldoppelplattenstempel des Rückdeckels, »ein weiblein, so das alphabet reutet, und hinden darauff die Spes«. Außer unserer Platte mit diesem »weiblein« ist noch eine Variante der gleichen allegorischen Darstellung in der Buchbinderwerkstatt Ottheinrichs nachzuweisen, die völlig mit dem Buchdruckersignet des Hannsen Kilian zu Neuburg an der Donau, der oberpfälzischen Residenz des Pfalzgrafen, übereinstimmt. Diese weibliche Gestalt ist als Fortuna aufzufassen, deren Sieb- und Alphabetattribut mit Darstellungen in Losbüchern, in denen Buchstabenkombinationen eine Rolle spielen, in Verbindung zu bringen ist. Auch an die Imprese Lodovico Sforzas, zwei Hände mit einem Sieb, darf erinnert werden. Ebenso ist »die goldtrolle mit weibes angesichternn« in dem genannten Inventar verzeichnet, worin diese Goldrollen mit feingeschnittenem Relief von den »Lederrollen« mit kräftigerem Relief unterschieden werden. Der auf dem Rücken des Einbandes verwendete, mit Renaissanceornament gefüllte Vierpaß ist ebenso wie die Goldrolle mit den antikisierenden Frauenköpfen auch schon auf den sehr seltenen Einbänden des Vorgängers Ottheinrichs in der Kur, Friedrichs II., nachzuweisen. Alles in allem genommen trägt unser Band mit seinem reichen figürlichen Schmuck ausgesprochen deutschen Charakter. Obwohl Ottheinrich nachweislich mit einer ganzen Reihe von Stempelschneidern in Augsburg, Nürnberg, München und Frankfurt in Beziehungen gestanden hat, läßt sich bis jetzt kein einziger Stempel mit Sicherheit einem bestimmten dieser Künstler zuweisen.

Ebensowenig kennen wir den Meister des ganzen Bandes, trotzdem gerade aus einem der beiden ähnlichen Einbände in der Vaticana mit dem gleichen charakteristischen Merkmal der eine für die Werkstatt Ottheinrichs bisher angenommenen Meisternamen herausgelesen worden ist. Richard Steche hat mit Bezug auf Bl. 7 von L. Gruner, Specimen of ornamental art of the classical epochs, 1850, in seiner Abhandlung zur Geschichte des Bucheinbandes behauptet [2]), der hier beschriebene Ottheinrichband vom Jahre 1557 trage den Namen V. Dathe als Verfertiger. Diese Behauptung ist bisher unwidersprochen von der einschlägigen Literatur weitergegeben worden. Der Name stützt sich auf das auch auf unserem Bande wie bei den beiden römischen erscheinende rechteckige Täfelchen unter den Engelsköpfen, das bei Gruner die Buchstaben VDATE enthält [3]). Gruner, oder vielmehr Emil Braun, der den Text zu dem Tafelwerk geschrieben hat, gibt keine Erklärung; erst Steche hat daraus, und zwar mit Hinzufügung eines h den Namen

[1]) Adolph Koch, Die Hofbuchbinderei in Heidelberg, im Archiv für Geschichte des Deutschen Buchhandels, XII, 1889, S. 152 ff.

[2]) Ebenda, I, 1878, S. 148 und S. 174, Anmerkung 64.

[3]) Vgl. Inventario dei libri stampati Palatino-Vaticani edito da Enrico Stevenson giuniore, vol. II parte II, Roma 1891, wo auf S. 290 unter Nr. 3056 und auf S. 298 unter Nr. 3074 ter diese »piccola cartella« beschrieben ist, beide Male auf Bänden aus der Zeit Ottheinrichs, aus den Jahren 1556 und 1557.

V. Dathe gelesen. Auf Grund der Grunerschen Abbildung dachte ich zunächst an eine falsche Lesung etwa an Stelle von LAVDATE, eine Annahme, die sich, sobald ich unseren Heidelberger Band mit demselben Schildchen fand, als hinfällig erwies. Er zeigte, wenn auch mühsam leserlich, die Buchstaben VDMIE, die Lesart, die mir auch Paul Liebaert, nachdem der betreffende Band nach meiner Abreise in Rom gefunden wurde, bestätigte. Schon Stevenson hatte, ohne die sich an sie knüpfende Behauptung Steches zu kennen, die Buchstaben richtig gelesen und aufgelöst als die auch sonst auf pfälzischen und anderen Bänden des 16. Jahrhunderts gelegentlich verwendete Devise: Verbum Domini Manet In Eternum. Lassen wir also den ehrsamen Meister V. Dathe in den Abgrund der Vergessenheit verschwinden!

Der andere Buchbindernamen dagegen steht einwandfrei fest, wie wir ihn aus seinem von Ottheinrich ausgestellten Bestallungsbrief vom 2. März 1550 kennen [1]). Es ist Jörg Bernhardt aus Görlitz, der damals zunächst auf ein Jahr in den pfalzgräflichen Dienst aufgenommen, dann am 21. September 1551 auf Empfehlung Ottheinrichs als Universitätsverwandter in die Matrikel der Universität eingeschrieben worden ist. Wie lange er in Heidelberg gearbeitet hat, ist nicht bekannt. Möglich, daß er der Meister der bekannten Bildnisbände und auch unseres Einbandes ist. Außer ihm käme noch »Petrus Betz, buchbinder von Augspurg, inscriptus ex liberalitate commissionis consiliariorum principis«, wie er am 7. Oktober 1546 in der Universitätsmatrikel auftaucht, in Betracht.

Schon wegen seiner an ihn sich knüpfenden, nunmehr zerstörten Legende erscheint unser Band in der langen Reihe der typischen kurpfälzischen Bildnisbände als einer der interessantesten. Sein allzu verschwenderisch über ihn ausgegossenes und einst sicherlich sich zu laut aufdrängendes Ornament ist heute im braungoldenen Gesamtton seines patinierten Leders und Goldes vornehm ausgeglichen. Vielleicht gehörte er einst jener »Kamerlibrorey« des Kurfürsten an, die 1559 zum größeren Teil dem Herzog Wolfgang von Neuburg zufiel und von der heute die Bayrische Staatsbibliothek in München nur noch geringe Reste aufbewahrt. Gerade diese Privatbibliothek des Kurfürsten enthielt viele Bücher mit besonders kostbaren Einbänden [2]). Möglich aber auch, daß unser Band in Heidelberg geblieben ist und erst durch die Katastrophe des Jahres 1622 seinem Ursprungsort entfremdet worden ist. Dann gehörte er zu den gar nicht wenigen Stücken, die Leone Allacci bei seiner Ankunft nicht mehr vorfand, oder die er nicht des Einpackens für wert hielt, zumal die Stiche natürlich in der Vaticana schon vorhanden waren. Im letzteren Fall ist dann unser Band wohl als ein Geschenk für den Grafen Adrian Wilhelm zu Virmond, der zu Beginn des 30 jährigen Krieges als Oberster in kaiserlichen Diensten stand, verwendet worden, dessen Enkel Ambrosius II., Graf zu Virmond, nach Ausweis des Exlibris später im Besitz des Buches war. Im Jahre 1893 aus Privatbesitz von der Universitätsbibliothek in Heidelberg erworben, erinnert seitdem hier auch dieses köstliche Werk an die Schicksale und den Glanz der alten Palatina.

[1]) Abgedruckt im Archiv für Geschichte des Deutschen Buchhandels, XII, 1889, S. 152 ff.
[2]) Vgl. Hans Rott, Ottheinrich und die Kunst, 1905, S. 206 ff.

# La „Libraria universale“ di Giulio Cesare Croce.

Di

GUIDO VITALETTI (Oneglia).

François Rabelais descrivendo la celebre libreria di Saint Victor dove studiò l' allegro Pantagruel, ci tramandò un lungo elenco di libri immaginari e buffi, quali si addicevano allo spirito sarcastico dell' autore e all' «éclat de rire énorme» del suo eroe.[1]) Il ricordo rabelesiano, che del resto trovava altri riscontri letterari, e non in Francia soltanto, sembrò essere ravvivato e trapiantato in Italia, nel secolo XVII, da un elenco di operette che un canterino bolognese, Giulio Cesare Croce, autore famoso del Bertoldo, pubblicò, circa il 1623, in mezzo alla sua varia e curiosa produzione popolare. Quanti ebbero occasione di leggere l' Indice universale della Libraria, credettero ad un fantasioso elenco, perché gli attributi inverosimili e le osservazioni ridicole da cui erano circondati i titoli, sembravano avere il solo scopo di muovere a riso gli umili compratori della breve stampa popolare, ai quali, si disse, bene accetta deveva riuscire quella parodia dei libri in genere e dei dotti, in tempi in cui fiorivano le satire e i contrasti tra la gente dei volghi e quanti sapevano di latino, satire e contrasti che risalivano a tempi lontani e di cui la Riote du Monde e il Marcolfo, le storie di Grillo medico e di Campriano non erano che altrettanti segnacoli lungo il cammino oscuro ma continuo [2]).

---

[1]) Intorno all' uso che Rabelais fece delle citazioni scherzose in genere, richiamò l' attenzione il LUZIO, *Studi folenghiani*, Firenze, Sansoni, 1899, e sulla ragione artistica di esse PAUL STAPFER, *Rabelais*, Paris, A. Colin, 1899, pp. 407 sgg. Che abbiano un fondo di erudizione più serio di quel che si potrebbe credere, l' attesta la lunghissima lista delle fonti che JEAN PLATTARD, inserì nel suo volume *L' oeuvre de Rabelais*, Paris, Champion, 1910, pp. 171 sgg.; e anche pp. 272 sgg.; e il commento alle sue citazioni nelle note all' ediz. critica procurata dal LEFRANC, Paris, Champion, 1912—13. A. MOMIGLIANO, *Le quattro redazioni della "Zanitonella*., p. 21 e sgg., ricordò i rimandi e le glosse burlesche del Folengo, dove c' imbattiamo in timidi tentativi d' invenzioni bibliografiche per le quali è notorio il Doni [cfr. G. BIAGI, *Introduzione alle Cento novelle antiche*, Cap. I, Questioni preliminari, p. XX]. L' argomento è stato appena sfiorato: vedi le osservazioni di A. SALZA, *Francesco Coppetta dei Beccuti*, nel III.⁰ Supplemento del *Giorn. stor. d. lett. ital.*, Torino, Loescher, 1900 e i cenni del BONGI, *Annali di Giolito*, Roma, 1890, I, 287—288 e di G. PETRAGLIONE, *Giorn. stor. d. lett. ital.*, 44, 448.

[2]) G. ULRICH, *Zeitschrift für roman. Philologie*, VIII, 275—89; XXIV, 112—20; GRAESSE, *Litterärgeschichte*, II, 3, 466—71; LAMMA, *Scelta di curiosità, dispensa* CCIX, Bologna, 1885. ZENATTI, *Riv. critica della letterat. ital.*, III, 47; WESSELOFSCKY, *Giorn. stor. d. lettre. ital.*, VIII, 275. Per il Grillo medico cfr. G. ULRICH, *Opera nuova e da ridere, poemetto popolare di autore ignoto*, Livorno, Giusti, 1901. Ma il compilatore del diffuso libercolo fu da me identificato in Pierfrancesco di Camerino, dei conti di Sentino, personaggio vissuto alla corte degli ultimi Varano. Cfr. G. VITALETTI, Il Grillo medico e il suo vero autore, in *Archivum Romanicum* del BERTONI Vol. IV, 1, Firenze. Per la bibliografia del

Anche il Guerrini[1]) a torto credette doversi trattare di una immaginaria redazione di volumi vivi solo nella fantasia del Croce: certo se il titolo di alcuni di essi rivelava produzioni ben conosciute, quali l' Ardelia dell' Olimpo o il Buovo d' Antona, la storia di Mastro Grillo o quella di Liombruno, l' Aspramonte o la Marfisa bizzarra, pure il loro breve titolo soffocava e scompariva quasi in un groviglio di epiteti imaginosi e canzonatorii. Il Guerrini pertanto prese un singolare abbaglio, del quale però non possiamo fargli gran torto perché quando egli scriveva, gli studi sulla nostra poesia popolare erano appena agli inizi, e ancor oggi, a parecchi anni di distanza, dobbiamo ancora lamentare che i cataloghi delle nostre raccolte maggiori, fiorite di tanti tesori, nei riguardi della cosiddetta *letteratura a un soldo*, non siano peranco pubblicati.

La Libraria del Croce, è bene avvertirlo fin d' ora, è veramente un ricco elenco di quelle produzioni che sul finire del secolo XVI e al sorgere del seguente si diffondevano rapidamente da un capo all' altro d' Italia per mezzo di cantastorie e che girovaghi venditori offrivano in rozze stampe nei canti meno clamorosi delle città o sui banchi improvvisati che costellavano le fiere campestri. Oggi adunque che gli studi di letteratura popolare sembrano verzicare di vita nuova, la ricostruzione dell' Indice universale del Croce formerà certo uno dei documenti più curiosi e interessanti per la conoscenza di questa letteratura, quale si svolgeva ed era accetta, per lungo ordine d' anni, presso i volghi d' Italia. Rivivremo così le leggende d'armi e d'amore, le canzoni musicali e a ballo, i poemetti storici e di cronaca giornaliera, satirici e burleschi, che un venditore di *storie*[2]) di quei tempi doveva diffondere e delle quali il popolo avidamente si nutriva.

---

Primo a sospettare una compiuta corrispondenza tra i titoli del Croce e i libretti popolari è stato Giulio Zalla, appassionato studioso di poesia popolare. Con modestia pari al suo valore, egli veniva pubblicando per diletto suo e dei pochi intimi, una serie di documenti, conservando non solo la lezione originale del testo, ma anche la disposizione dei caratteri delle rare stampe sulle quali sembrava curvarsi con trepido amore.

Purtroppo cieco destino ha strappato l' amico buono al sereno conforto di questi studi e la ricostruzione della Libraria si arrestò alla prima serie. Pure il suo lavoro, sebbene frammentario, non fu inutile, anzi costituisce il primo ma sicuro passo per la ricostruzione completa del nostro opuscoletto. Per la quale fin d' ora si può tentare una rapida documentazione atta a rivestire di vita la scarna ossatura tramandataci dal Croce, il quale, prendendo lo spunto da un motivo grottesco già in precedenza vagheggiato e

Campriano cfr. il no. 13 dell' *Elenco* del Croce; per quella intorno al Grillo medico al no. 17 del medesimo *Elenco* e la mia nota in *Archiv. Romanic.*, in cui è ricordata la formazione e la fortuna del poemetto e i lavori del *Benfey*, del *Crane*, del *Kugel*, del *Bédier*, dello *Ulrich*, del *Brockhaus*, ecc.

[1]) Guerrini, *La vita e le opere di G. C. Croce*, Bologna, Zanichelli, 1879.

[2]) »E quando io dico storie . . . io dico delle leggende che si vendono su' muriccioli, che sono quelle letture, che fanno onore.« Così Lorenzo Panciatichi, *Cicalata in lode della padella e della frittura*, in *Scherzi poetici e cicalate*, Firenze, 1729, p. 14.

diffuso da altri, non avrebbe mai sospettato che il risibile elenco sarebbe stato per noi, al pari della *Serenata* del Bronzino [1]) e dell' *Incatenatura* del Bianchino [2]), un filo conduttore della cui importanza gli studiosi potranno ampiamente giudicare. Perché da questo elenco viene rievocata e sfila davanti ai nostri occhi, come per incantamento, tutta la più nota e diffusa produzione ben conosciuta e accetta al popolo, ai tempi del canterino bolognese; componimenti lontani e mal noti si fasciano di ricordi e non di rado di leggiadria, echi e sussurri della vita mirabile del popolo nostro riaffiorano e ci dicono il suo gran cuore e le intime ragioni per cui talvolta si perpetuò tenace attraverso il gorgo dei secoli.

»Vi sono indicati, avverte lo Zalla, alcuni fra i più celebri romanzi cavallereschi: Aspramonte (§ 2) — Antator de Barosia (§ 3) — Altobello (§ 5) — Buovo d'Antona (§ 8) — Falconetto (§ 32) — Rinaldo appassionato (§ 33) — Marfisa bizzarra (§ 35); — diverse antiche leggende e storie di amore e burlesche: Campriano (§ 13) — La storia di Mastro Grillo (§ 17) — Il geloso fiorentino (§ 19) — Ippolito e Dianora (§ 21) — La gran battaglia dei gatti e dei sorci (§ 22) — La storia di Liombruno (§ 28) — Le facezie del Piovano Arlotto (§ 30) — Il Gonnella (§ 31).

E lasciando il campo della letteratura popolare tradizionale per passare alle produzioni di attualità troviamo riportati nell' Indice i titoli di alcune notissime raccolte: Ardelia d'Amore di B. Olimpo da Sassoferrato (§ 1) — Menon e Begotto (§ 38) — La Caravana (§ 41); — i capoversi od i titoli di numerose canzoni musicali, a ballo, e di vario argomento: A caso un giorno mi guidò la sorte (§ 4) — Fa la danza Zampiero (§ 6) — Apri l'uscio Balsarina (§ 7) — Balla le oche (§ 11) — Cabalao (§ 12) — Canzone di Madonna Tenerina (§ 14) — Deh non più guerra (§ 15) — Disperata d'Amore di B. Olimpo (§ 16) — La gatta da Padova (§ 18) — Il gioco di primiera (§ 20) — La Girometta (§ 23) — La Mingarda vien dall' orto (§ 25) — La Pastorella (§ 26) — La Bustachina (§ 27) — La canzone del Toresan (§ 42) — La canzone della lavandara (§ 43) — La Mosca Mora (§ 46) — La barca del mio Amore (§ 47) — Che fa il mio Amore che 'l non vien a cà (id.).

Vi troviamo ricordati poemetti relativi a fatti storici o di cronaca giornaliera: Il lamento di Carota (§ 24) — Il lamento di Pietro Strozzi (§ 34) — Il lamento della Signora Prudenza Anconitana (id.) — La rotta di Ravenna (§ 40) — La presa di Rodi (id.); — e testamenti burleschi: Il testamento di Faustino da Terdocio (§ 29); — e poemetti satirici: Le malizie de' Villani (§ 34) — Lippotopo (§ 45); — ed altri libretti popolari di vario genere.

Tutto un ricco materiale, insomma, atto a darci una sufficiente idea di quanto poteva passar dalle mani di un venditore di storie di quei tempi.

Si tratta in generale di opuscoli molto diffusi, ristampati dagli antichi editori del popolo in varie, od anche in numerose edizioni, divenute oggi tutte rarissime, le quali, mentre in diversi casi sono riprodotte meccanicamente l'una dall' altra, differiscono altre volte notevolmente fra loro a causa dei raffazzonamenti e dei rimaneggiamenti che i testi han subíto per adattarsi a nuovi tempi od a differenti regioni.«

---

[1]) Fu stampata in fine alla *Catrina* del BERNI, nell' ediz. del 1567. La riprodusse per intero, corredandola di riscontri e assonanze di antica e moderna poesia popolare, *A. D'Ancona*, in *La poesia popol. ital.*, Livorno, Giusti, 1906, p. 171 e segg.

[2]) *Opera nova nella quale si contiene una incatenatura di più Villanelle*, data in luce il 1629 a Verona per *me Cammillo detto* il *Bianchino*, *cieco fiorentino*. Intorno al centone di questo cantastorie, ben noto agli studiosi e riprodotto dal D'ANCONA, *op. cit.*, p. 114 e segg. cfr. S. FERRARI, *Canzoni ricordate nell' incatenatura del Bianchino*, in *Giorn. Filol. Romanza*, III, 51 e *L' incatenatura del B., nuove ricerche*, in *Giorn. Ligustico*, XV, 1888. Altre incatenature sono additate dal FERRARI nel *Propugnatore*, XIII, 432 e in *Bibl. Lett. popol.*, I, 115

Sbocciata adunque tra il popolo e per il popolo, tratta fino a ieri da codici e da antiche stampe in opuscoletti di poche copie per gioia di pochi eruditi o in occasione di nozze, questa letteratura ha per noi valore di documento umano, oltreché di contributo di poesia, per tenue che possa sembrare. Inutile per taluno, onda di vano rumore per qualche altro, noi non dobbiamo perdere di vista i suoi particolari atteggiamenti. L'ottava o la terzina, è vero, corrono rapide, ma rudi e non di rado sgrammaticate, le canzonette, varie di rima e di ritmo, spesso non sono fasciate dalle carezza dell'arte, gli episodi si ripetono dilungandosi, il verso si piega più facilmente alla voce del cantore che non ai rigori della metrica, la rima ha spesso il valore di una semplice assonanza.

Ci accingiamo pertanto all'illustrazione dei componimenti ricordati dal Croce che nacquero e crebbero spontanei e in umiltà, seppur talvolta furono intessuti di «antichi rottami» derivanti da innumeri precedenti redazioni. I poeti, come vedremo, sono del popolo, ben conosciuti e accetti e di solito improvvisatori: raramente poeti d'arte, ma talvolta si chinano su questa fresca sorgente anche uomini di chiesa che abbandonano al volgo dei copisti e dei lettori, senza accompagnarla con occhio geloso, l'opera che esce dalla cella. E non di rado sotto l'umile saio del francescano si nasconderà il poeta d'amore — come avviene per l'Olimpo — che passa con disinvolta compiacenza dalle «frottole per le divote figlie spirituali», dai madrigali a Cristo e alla Vergine, alle sue «comparazioni de laude» e ai realistici episodi d'amore. Ma a questi ibridismi ci avevano già abituato altri poeti, non ultimo quel Marco da Rasiglia, fulignate († 1508), *philosophus, poeta, medicus, ac canonista celebris*, il quale trovò modo di comporre la sua bella Leggenda di Santa Maria Maddalena in mezzo a strambotti sboccati e a lascive prediche d'amore. Invece la letteratura religiosa, sotto il molteplice aspetto di leggende, di visioni, di laudi, vi è completamente assente. Giulio Cesare Croce e per lui l'editore al Pozzo Rosso, ben sapevano il valore presso il popolo del vecchio adagio: «Scherza coi fanti e lascia stare i santi!» Ed essi, se cercavano eccitarne il riso e rinfocolarne la gaiezza, miravano soprattutto a spillargli, sia pure in una delle forme più modeste, la tenue moneta.

E veniamo senz'altro alla riproduzione dell'interessante libercolo, secondo la stampa dello Zalla, il quale si servì di un esemplare della Biblioteca Comunale di Bologna. Per l'«Osteria del chiù», ricordata nel titolo, ci soccorre una notizia del Guerrini: «. . . L'osteria del chiù fuori porta S. Felice a Bologna e che esiste tuttora, fu celebre pel buon vino. La ricorda il Tassoni col suo oste Zambon da Moscadelio (Secchia rapita, I, 31) e il Bocchini nel suo Lambertaccio (c. I, st. 35).» Quanto poi al dubbio del Rasi, se l'Indice della Libraria appartenga al Croce o al Bagliani, che intorno al 1623 recitava nella compagnia dei «comici uniti» sotto la maschera del Dottor Graziano Forbizone da Francolino, esso ci sembra assolutamente fuor di luogo.

INDICE VNIVERSALE DELLA LIBRARIA, O Studio del Celebratissimo; Eccellentissimo; / Eruditissimo, & Plusquam Opulentissimo / Arcidottor Gratian Furbson da Francolin. / *Opera curiosa, & vtilissima per tutti*

*i Professori delle Scienze / Matematiche, e per i Studiosi delle Opere bizzare, / & capricciose.* / Raccolto per Mastro Aquedotto dalle Sanguettole, rifor- / matore della famosissima Hostaria del Chiù. / DI GIVLIO CESARE CROCE. / Bologna, Per gli Heredi del Cochi, Al Pozzo / Rosso. Da San Damiano. 1623. / Con licenza de' Superiori.

SONETTO IN LODE DELLA LIBRARIA.

QVESTA gran Libraria cotanto eletta,
A cui non manca vn titolo d' un i,
Fù messa insieme in quel medesmo dì,
Che Marte, e Vener fero alla Ciuetta.

Oue vn' imagin' è cosi perfetta,
Fatta il giorno, che nacque il gran Sofì,
Che 'l Gratian rappresenta maidesì,
All' hor ch' ei mena in giro la beretta.

Ed è sì gratiosa, e festeggeuole,
Che nissun ardirebbe in sua presenza
Di spoluerar, non che rubare vn tomo.

Dunque s' è cosa tanto meriteuole,
Ragion' è, che le facci riuerenza
Quella del Doni, e d' altri, ch' io non nomo.

INDICE VNIVERSALE.

ARdelia d'Amore di Baldassar Olimpo da Sassoferrato tomo primo, e secõdo, con l'espositione all'Arabesca.

Aspramonte, tomo secondo, con l'allegorie di Gian Frignoccola.

Atifior di Barofia, legato in carta straccia, e capitolato cõ spago da pianelle, tutto miniato di Mostarda Carpeggiana

A caso vn giorno mi guidò la sorte, tomo primo, in quarto, con le fibbie di legno lauorate alla Zermina.

Altobello in ottauo, sopra la Logica, tomi due, la terza parte è andata al Culiseo, per emendar certi errori di stampa, che vi sono.

Fà la danza Zampiero in quarto, cõ i suoi pendacoli, e luchetto d'aprire, e serrare, secõdo la forma del Statuto feminino, miniato di cremesin pauonazzo, e capitolato del medesimo, eccetto il foglio di dietro, che non entra nell' opera.

Auri l'vscio Balsarina, tomi sei, con le dichiarationi di Francatrippe Cacciamuletta.

BVouo d'Antona sopra la Fisica, tomi sette, di stampa di Patrasso, in corsiuo commune, con la tauola in vltimo delle espositioni.

Bazzica con il comento, tomi dieci, in foglio, drizzata alla Communità de i Cacapensieri, con le sue postille in margine, capitolate di setole di porco rosso, alla Siuigliana.

Belizari da Cingoli, sopra la Dialetica, tomi quattro, cõ i cartoni d'asse di Pero Bergamotto, con le virgole, & i spatij di terra creta, lauorata al torno.

Balla le Oche, in quarto, tomi cinque, legati alla Frãcese, cõ due Madrigali sopra le Frittate rognose, composti in lingua Mantoana, e venuti in luce l'anno, che fù il Sole in Leone, ad instanza di M. Carchioffolo Acardato dalle Papozze.

CAbalao sopra la Matematica d'Euclide, pezzi due, comentato dal Dottor Smorfion, in lingua Lodesana, à suon di Flauto, vna voce, e meza di sotto della chiaue di Famaut.

Campriano, tutte l'opere, tradotte di Guerzo, in lingua Losca.

Canzone di Madonna tenerina, comentata da Alberto Durer, con due Epiloghi sopra la Ianua sum rudibus, & vn Epigramma ad Lectorem in verso Iambico.

Deh non più guerra, tomi tre, l'altro non si troua, con le allegorie alla Spagnola del Capitan Carauaggio Caraueggial castigador de viliacos.

Disperata d'Amore, di Baldassare Olimpo, tomi quindeci, in quinta rima, con l'espositione del Burchiello, cauata dall'idioma de'Papagalli, e tradotta in lingua d'Ocha.

L'historia di Mastro Grillo, tradotta di Lombardo in lingua Milanese, con vn discorso di Garandella Fachina sopra gli stiuali di vacchetta, stampati à Zappolino, e ristampati a Pianoro nel carattere del testo à hore 16. e vn quarto.

La Gatta da Padoa, volumi due sopra i digesti, in settima rima, comentata da sier Agresto Cittadin del mondo, con le postille fuora de'cartoni, legata in carta succida, e stampata à Rubiera alli 19. di Bergamo, su la piazza d'Agosto.

Il Geloso Fiorentino, libri sei in carta pecora, con il suo priuilegio, legato con Cera di spago, con le sue parentesis, e gli interrogatiui nel Testo del Siluio, stampato à Corticella, e ristampato à Pietramala, co licenza del Massaro di quella Republica.

Il Gioco di Primiera, volumi 9. con vna giunta sopra l' ortografia, tirata à quattro cãtoni, dall'egregio Poeta Mastro Squizzon de'Liquidi, in verso Anfibologico.

Hippolito, e Leonora sopra l'Aritmetica, postillato da Gian dalla Vigna alla Siciliana, con la coperta di Garbusi Genouesi, e traponti alla Giapponese, stampata à Budrio, e ristampata alla Stellata, con il consenso de'Signori Antiani del Pondeno.

La gran Battaglia de'Gatti, e de'Sorzi, nouamente reuista, e corretta da i quattro Reformatori della Republica di Scarica l'Asino, tirata in triangolo, con le serrature alla Calabrese, tomi 18.

La Girometta à cinque voci, in compēdio, con il comento in forma di statuto, tradotta di Burlesco in Ridicoloso, dall'Academico Appetitoso, detto l'Affamato.

Il Lamento di Carota, in ottauo, con vn Apologia nell'ultimo sopra le suspensioni, tirata à colle, e monte dal Mastro delle cerimonie ordinarie di piazza.

La Mingarda vien dall'orto, con due comēti, vn di Gian Padella, l'altro di Martino, con i ricami di piombo, stampata à Cotignola, e ristampata alla Samogia, tomi 18.

La Pastorella sopra l'Architettura del Serlio, cō le sue figure di stuco di basso rilieuo, formate dall'Eccell. Scultore Mastro Sempronio dall'acqua di vita, e da lui nuouamente posta in luce.

La Bustachina, libri 15. comentati da diuersi, cō vna giunta sopra la Bosecca Milanese, in sdrucciolo, composto da vn nobilissimo spirto, il cui nome per buon rispetto si tace.

L'Historia di Liombruno, capitolata dal Sig. Cacamuschio Puzzardo, Conseglier maggiore del Collegio de gli Affreddati, e da lui posta all'aria, col priuilegio autentico della Communità di Castel Franco per anni dieci in circa.

Il Testamento di Faustin da Terdocio, sopra i Codicilli riformato di nouo, e corretto, con vn comento in lingua Castigliana, fatto da Don Sanchies de Riuera Spadagnolo.

Le Facetie del Piouano Arloto in verso lirico, stampate nouamente à Fiorenzuola, rapezzate, e tacconate dal prolibalo Poeta Messer Lattantio Mescolotto, Lettor publico dello Studio del Castel di S. Pietro, & inuentore dell'vnto da far morir le piattole, alle barbe delle Signorie vostre.

Il Gonella tutte l'opere comentate da varij spiriti eleuati, con vn Trattato della sfacciataggine buffonesca, e suo rimedio, tratto dalla lettera, che scriue Marc' Aurelio a Lamberto suo amico, come si può vedere alla tauola di dietro, citata a numero per numero al catalogo de gli Ignoranti.

Falconetto sopra la Macharonea, con la nauigatione da Ferrara à Mantoa, in rima sciolta, cauata da Palmerin d'Oliua nell'epistola, che scriue Bacco alla nation Todesca, nell'ottauo Canto del Boiardo, facciata seconda, fuora del margine vna spanna, e quattro dita, tomi noue.

Rinaldo appassionato, con le sue annotationi in lingua Ferrarese, con vn discorso nell'vltimo fra le pale del Melone, & i braghieri del Zanni Bolognese, con la deffinitione di Tabarino sopra la poluere da denti.

Il Lamento di Pietro Strozzi, e quello della Sig. Prudenza Anconitana, tradotti nouamente da sier Coriandolo coperto, nobile Francolinese, con vna espositione eruditissima sopra le malitie de'Villani, a anno per anno, & vn Sonetto in lode delli Rauanelli in verso Petrarchesco, a imitatione dell'Hoste dal Caualetto da Treuiso.

Marfisa Bizzara sopra l'humor delle Donne, tirata in elegia, col supplemento delle conclusioni, descritto da Toffano Braghettin, col suo comento sopra la concia, delle Cuccole Bolognese, & vn passo, e mezo alla Siciliana sopra le chiaue di Cantina, con due Epistole, vna longa, e l'altra corta, secōdo l'opinione dell'Autore.

Il Gioco de'Scacchi, in lingua Spagnuola, cō tutte le sue circostanze, cauate dal Calepino, e tradotte da Fio, fis, in in verso purgato alla Carlona, con vn discorso sopra la salsa periglia, e l'vua passa, nel quale metaforicamente parlando si conclude esser poca differenza da i debiti, al mal Francese come afferma Strascino da Siena nelle sue purgationi.

Naspo Bizzaro sopra la consulta delle Rane, in quarto, tratta de natura Caponum, &c. con vna parte dell etimologia de'Babuini, registrata di nouo, & vna lettione sopra

la faua lessa, cauata dal comentario di Cesare, a carte non mi ricordo, & vn vocabulario in vltimo della lingua Romagnola, con la sua ricetta da far morire i Topi.

Menon, e Begotto sopra Iginio, con vn discorso della Miniatura del Clauio, à quattro remi, & vn'epistola in lode del pesce salato, tolta da Plinio, e sottoscritta da Dioscoride, al cumulo de proverbij antichi, vbi prouat ostinatamente, che l'Trebian Modonese è più saporito assai, che non è l'acqua del Teuere, con la sentenza affermatiua dell'vniuersità de'Brentadori.

Il gioco di Trappola, in foglio, con la gionta noua sopra il modello delle forme Piacentine, riformata nouamente, & vna ricetta sopra le borse de'Banchieri, & vn consiglio contra le Mosche bianche, tratto dall'originale di Mastro Stefano Ebreo, e prouato à lume di Luna sù la piazza di Castel Bolognese, riusci mirabilmente.

La Rotta di Rauenna, in ottauo, sopra la Fiametta del Boccaccio, con due epistolotti in lingua Rustica sopra le lacrime delle Putane, & vn discorso in lettere maiuscole sopra la presa di Rodi, con vn lamento in vltimo della Baronia di Campo di Fiore, per l'assalto della fanteria minuta, dato nouamente alla Goletta.

La Carauana in quarto, con la gionta di dietro sopra la Faua franta, & vn discorso dell'Autore circa il far della Luna, opera non meno vtile, che gioueuole, per chi tira di schioppo.

La Canzone del Toresan, à tre voci, cioè senza il Basso, tirato à filo con la Sinopia, & vna ricercata di liuto alla moderna, cauata dal Greco di Soma, in terza rima, sù la chiaue di B. molle, con le sue pause di fien Greco alla Sauoina, con quattro bottoni sù i fianchi, opera non mai vista da gl orbi.

La canzone della Lauandara, opera noua di mezo foglio cauata dall'hore di ricreatione, e comentata da Mastro Bigo in lingua Ferrarese, con due capitoli nell'ultimo, vno sopra l'acqua cotta, l'altro sopra i cristieri communi.

La Minchiona, in stil Roico alla Bergamasca, con due tauole, vna di noce, l'altra di sorbo, intersiate di fumo di Macaroni per l'eccellentissimo Intagliatore Mastro Bortholo Ciauatino, con i suoi epitafi da capo, fodrati d'asse d'abeto con la gionta de gli epitetti, che si danno a i Balordi, stampata à Malalbergo.

Lipotoppo contra la compagnia della Lesina, in ottaua rima, con l'ornamento di cotognata tutto di rilieuo, tolto dal naturale, e posto in falsa riga, con licenza delli Signori Sindici del Butrifè, stampato à Borgo S. Donino, e ristampato all Vccellatoio, l'anno del dui in circa.

La Mosca mora, a otto faccie, con vn'Epigramma sopra il condurre l Orso à Modona, in verso Endecasillabo, con le sue parentesis, & virgole di cerotto da calli, & vna Satira in lingua Reggiana, contra coloro, che corrono la posta senza braghiero, drizzata à Monsù di Supè, Castellano della inespugnabile Fortezza di Marzaria.

La Barca del mio Amore, in foglio aperto, con vn discorso sopra, Che fà il mio Amore, che 'l non vien à cà, cauato dalla nobiltà dell'Asino à lume di cera di porco, con il ritratto di Margutte, corniciato di butiero fresco per l'eccellentissimo Pan Vnto Cuoco, alla Moscouita, con la sua cortina di raso di Monte.

HOr questi sono tutti i corpi de'libri sudetti, senza le dicerie, i poemi, le prose, i sonetti, i madrigali, le canzoni, l elegie, i funerali, l'odi, l'apologie, i tetrastichi, gli epitaffij, i capitoli, i testamenti, i codicilli, gl'instromēti, le copie, i pro tocolli, i panegirici, le satire, l'egloghe, le fauole, le comedie, i motti, le sentenze, i consigli, le citationi, l'etimologie, le antichità, i fassi, gl'essemplari, l'autorità, le famigliarità, le acutezze, gl'ornameti, le grauità, le sublimità, le grandezze, i tenori, l'eleganze, le cocordanze, i latini, l'epistole, le dittature, l'elocutioni, le sillabe, le cadenze, le consonanze, le rissonanze, le desinenze, le declinationi, le comparationi, le imitationi, le metafore, i sillogismi, gli afforismi, i circoli, le sfere, i mapamondi, gli astrolabij, i compassi, i punti, l'ecclissi, le oppositioni, le turbationi, le promotioni, le cauillationi, le dilationi, l'esperienze, le diligenze, le distilationi, le formationi, le compositioni, le corruttioni, le conditioni, le alterationi, le dispositioni, le congregationi, le dichiarationi, le generationi, le moltiplicationi, gli escrementi, le vegetationi, l'infondere il defondere, il cōfondere, il pullulare, il germogliare, il crescere, il calare, il affondere, il risorgere, il machinare, l'innondare, l'alluuiare, il diluuiare, l'arenare, il discordare,

e l accordare, l'vnire, il coputare, il contrapesare, il notare, il partire, il conferire, l'inserire, il proferire, il concertare, l'adunare, il raccogliere, il disciogliere, il ponderare, il misurare, il discernere, il compire, il finire, l'auertire, il vedere, l'antiuedere, il prouedere, il paragonare, l'accumulare, il discendere, il condescendere, il comprendere, l'attendere, il praticare, il comentare, l'argomentare, il dissoluere, il rivolgere, il trattare, il reggere, il correggere, il protegere, l'affinare, il confinare, il participare, il congratulare, il sentire, il toccare, il gustare, l'odorare, & in conclusione tutti i detti, i scritti, strazzi, scartafazzi, giornali, vachette, viluppi, intrichi, fandonie, cantilene, chiacchiare, humori, e capricci, tanto stampati, quanto à penna, da varie sorte di ceruelli bizzari, matti, bestiali, e lunatichi, che sono nel dishonorato studio del plusquam perfecto, tanto nell'ignoranza, quanto nell'insolenza Dottor Gratian Furbson, alias Smurfion Francolinensis.

IL FINE.«

[1]

## Ardelia d' amore *di Baldassarre Olimpo* ecc.

L' Indice della Libraria non poteva cominciar meglio che col nome di Baldassarre Olimpo degli Alessandri da Sassoferrato, il più noto cantore popolare del secolo XVI, le cui opere, ristampate ininterrottamente (ho schedato circa un centinaio di edizioni per il solo cinquecento) hanno fornito e continuano a fornire «ai giovani innamorati» un repertorio apprezzato e ricercato di serenate, di partenze, di sdegni.

Il suo nome lo ritroveremo più volte nell' elenco del Croce, e precisamente a proposito della Pastorella (26), della Presa di Rodi (40), della Disperata d'amore (16): non saranno quindi inopportune alcune brevi notizie.

L'Olimpo, nato a Sassoferrato circa il 1480, ebbe una giovinezza ardente e gioconda e nella piccola cittadina, il cui nome sonava già chiaro per aver dato i natali a Bartolo e a Niccolò Perotti, per non parlare dei minori, organizzò insieme ad una brigatella di pittori senesi che frescavano in Santa Maria del Piano e in altre chiese, delle curiose *immascarate* che dovevano portare in provincia un riflesso dei clamorosi carnasciali del Magnifico. Caratteristiche sono quelle del Linguaccio, libretto che dovrebbe significare *tormento delle lingue*. Il poeta, durante il carnevale, percorre le vie e le piazze della città insieme ai suoi amici, ciascuno con uno stendardo allegorico la cui asta reca trafitta una enorme lingua: *il generoso Olimpo*, accompagnandosi col liuto, canta un' invocazione a Venere: i suoi compagni alla lor volta intonano strambotti e poesie satiriche contro le male lingue. È questo il libretto che contiene inoltre quel fragrante mazzo di fiori di campo che sono *gli strambotti e la frottola in laude di una pastorella* che Severino Ferrari tolse per primo al Poliziano, cui erano attribuiti. Oltre al Linguaccio compose ad uso dei volghi numerosi libretti di poesie amorose, dei quali lo schema generalmente è il seguente: *Mattinate bellissime; Capituli tersi; Madrigalecti; Canzoni; Strambotti de laude; Strambotti de lamento; Epistole; Frottole; Barcellette; Disperate*, etc.; qua e là vi sono innestate prose *belle* e anche *bellissime*. Per rendersi grato al popolo tra cui vive e per il quale scrive, spesso ricorre a sdilinquimenti e ad acrobatismi insulsi. Ma non bisogna dimenticare che è un poeta popolare e che spesso improvvisa: tra il formulario di repertorio non di rado l'ispirazione è sincera e ingenua. fioriscono allora componimenti di una insolita vivacità e leggiadria. *Quod flueret lutulentus erat quod tollere velles.* Specialmente per gli strambotti ritrova l'intonazione e la semplicità della poesia popolare di cui sfrutta e diluisce i motivi: con gli snelli canti di partenza si avvicina a forme ancor vive. Più tardi, pentitosi dei suoi trascorsi, si fa frate minore e scrive dei libri spirituali: lo ritroviamo nel Convento di Concordia e più tardi a Perugia, dove muore (circa 1540).

Appartengono sicuramente al nostro "ingenioso giovene„ l'*Olimpia*, l'*Ardelia*, l'*Aurora*, la *Camilla*, la *Gloria d'Amore*, la *Nuova Fenice*, la *Pegasea:* anche nella *Partenia*, libro spirituale dedicato ad Elisabetta Gonzaga, si conservano le forme e i ritmi della poesia amatoria, contenendo madrigali a Cristo, frottole a Dio e alla Vergine e perfino una *serenata alle divote figlie spirituali*. Fu il poeta più conosciuto e amato dal popolo: per il solo secolo XVI si possono contare un centinaio di edizioni. Ha grande importanza per lo studio della poesia popolare perchè se è vero che molto apprese e trasformò dai volghi, tra questi lasciò e immise una vivida corrente di poesia, derivante a lui dalla sua fantasia o dai modelli che imitò. Così pure non è a credere che fosse sempre un improvvisatore vacuo: quando un ritmo, un motivo veramente sentito lo colpiscono, egli ci dà la *Frottola per la Pastorella* o il *Pianto d'Italia*. Questi due componimenti sono pervasi da un afflato lirico che manca quasi sempre nei suoi repertori: il divulgatore di rime e di versi d'amore per il popolo scompare e subentra il poeta.

Che i suoi repertori andassero a ruba lo conferma un curioso episodio riferito da G. A. Gilio nei suoi *Due dialoghi*, Camerino, 1564: «Stando un tratto il *Deserto* con certi altri signori accademici a burlar con un libraio in Siena, (questi) disse loro: Attendete per quanto volete con questi vostri Danti e Petrarchi, che l'*Olimpo* mi fa buona bottega, conciosiachè io in un anno non vendo dieci Petrarchi ne cinque Danti, ma vendo ben più di mille opere di Baldassarre *Olimpo*». La popolarità dei suoi strambotti «come più facili» fra tutti quelli del suo tempo, è attestata da T. Garzoni, *Piazza universale*, Venezia, 1567, discorso LXXV.

Per la bibliografia dell'Ol. rimando ai miei studi: *B. Ol. da Sassof.*, Assisi, Tip. Metastasio, 1915; *I sermoni da morti di B. Ol. da Sassof.*, in *Fanf. d. Dom.*, n. 20, 1915; *La Camilla di B. Ol. da Sassof.*, in *Fanf. d. Dom.*, 1915, nn. 30—31.

[2]

## Aspramonte, *tomo secondo, con l'allegorie* ecc.

Il poema cavalleresco Aspromonte ebbe molte edizioni. Nella bibliografia del Melzi-Tosi, *Bibl. dei poemi cavaller. ital.*, Milano 1865, se ne citano undici dei secoli XV, XVI e XVII. È ricordato anche dal Folengo fra i libri su cui studiò Baldo (cf. *Baldus*, ediz. Luzio, Laterza, Bari, vol. I): *Legerat Anchrojam, Trabisondam, Gesta Danesi, Antonaeque Bovum, mox tota Realea Francae, Innamoramentum Carlonis, et* **Asperamontem,** *Spagnam, Altobellum, Morgantis facto gigantis . . . Vidit Mambrini mortem, fera gesta Rinaldi, Meschini prosam, Falconettique batajas, ardentis gueras Tristani, Lauraque lotti...*

Un elenco di poemetti è ricordato anche dal Garzoni, *Piazza Universale*, c. 403 dell' ediz. Venezia, 1617: verosimilmente l'autore cita i più popolari per contrapporli alle "fantasticherie, alle tramutationi, alle mostruosità degli antichi„. "Almeno, avverte il G., i nostri Romancelli hanno qualche scusa perché segnano l'Historia de' Reali di Francia, di *Bovo d'Antona*, d'Herminione, di Drusiana, di Pulicane, di Macabruno e cantano le bizarrie di *Marfisa*, le sciocchezze di Margute, il valore di Mambrino, quel di Guidon Selvaggio, quello di Drusiano dal Leone, quello di *Antifor di Barosia*, quello di *Altobello*, quel di *Falconetto*, quel di Scardaffo, quel del Danese, quel d'Ancroia, quel di Dama Roenza dal martello, e simili altre novelle ch' hanno alquanto più del verisimile in loro...

Nella *Palatina* di Firenze [E. 6. 1. 38] vi è una delle più belle edizioni del secolo XV: **Libro chiamato d'Aspramonte in ottava rima di nuovo racconcio. Firenze. Jacopo di Carlo Clerico.** (s. a.)

[3]

## Atifior di Barofia, *legato in carta straccia* ecc.

Della diffusione di questo poema cavalleresco fanno testimonianza le edizioni di Milano 1519; di Venezia, Jesse 1535; di Venezia 1550, 1575, 1583, 1590, 1615, 1621. Cfr. Melzi-Tosi alle voce A n t a f i o r d e B a r o s i a. Il Cataloco Libri del 1847 ne registra un' altra: **Libro chiamato Antifor di Barosia, il quale tratta delle gran battaglie d' Orlando et di Rinaldo, e come Orlando prese Re Carlo, e tutti li paladini,** Venetia (s. a. ma forse della fine del sec. XVI); in 8, a 2 coll., fig. in legno.

Un' ediz. sconosciuta al Melzi-Tosi, è la seguente:

LIBRO chiamato / Antifor di Barosia / *elquale tratta de le gran battaglie di Or / lando*, & di *Rinaldo*, & come *Orlan / do prese Re Carlo & tutti li/Paladini. / Nouamente stampato con alcune dechiara/tione a li suoi canti.* In fine: *Finisse questa opera chiamata Antifor di Barosia stampata con/ somma diligentia ne la inclita citta di Venetia per Alles / sandro de Vian. Nelli anni del Signore.* / M. D. LX.

In 12; numer. figure in legno. Ne esiste una copia nella *Bibliot. Cavalieri*, Ferrara.

[4]

## A caso un giorno mi guidò ecc.

Intorno a questo componimento ecco quanto scrive lo Zalla:

«La canzonetta musicale »*a caso un giorno*« ha goduto di grandissimo favore sulla fine del sec. XVI e nei primi del seguente. Ne fanno fede le numerose tramutazioni uscite alla luce in tal periodo. (V. Guerrini, *Op. cit.*, pag. 335 e 509.) V. anche una tramut. bergamasca nel libretto: *La nobilissima . . . compagnia delli briganti della bastina.* Ven. 1611, descritto dal Segarizzi a pag. 315 e segg., 1° vol. della *Bibliografia delle st. pop. della Bibl. Marciana* (Bergamo 1913). Nel cat. Landau, Vol. 2°,

A CASO VN GIORNO
MI GVIDO' LA SORTE.

*DOVE SI CONTIENE LA PRIMA, e la Seconda Tramutatione.*

CON VN CAPITOLO BELLISSIMO
in lode della sua Diua, il più bello che mai
sia stato vdito da nissuno.



A CASO VN GIORNO | MI GVIDÒ LA SORTE . . .
Venetia, In Frezzaria al segno della Regina, M.D.LXXXVI.

pag. 371 è indicato l'op.⁰: *Opera nuova dove si contiene tutte le tramutazione delle quattro ottave che comincia a casa un giorno mi guidò la sorte* . . . Firenze, Scal. di Badia. in-8. 8 cc., s. a., (sec. XVI fine).

Ecco l'originale della poesia, quale si trova col titolo: *STANZE* / DEL TANSILLO, a pag. 348 della: *Prima parte della scielta di stanze di div. aut. toscani raccolte da M. Agostino Ferentilli* (Venezia, Sessa, 1571):

*A CASO un giorno mi guidò la sorte*
*In un bosco di querci ombroso, & spesso;*
*Oue giacea un Pastor ferito à morte,*
*Che la sua Ninfa in sen se l'hauea messo:*
*La giouane gentil piangea sì forte*
*Soura 'l suo amante, che l'amante stesso,*
*Se ben la piaga sua era mortale,*
*Piangea 'l pianto di lei più che 'l suo male.*

*Con quel poco di spirto, che gli auanza,*
*Non mi duole il morir, dicea 'l Pastore;*
*Pur che dopo la morte habbia speranza,*
*Di uiuere alcun tempo nel tuo cuore:*
*Dicea la Ninfa, hor come haurà possanza*
*Di uiuer l'un de due, se l'altro muore?*
*S'io uiuo nel tuo petto, e tu nel mio,*
*Come morendo tu, uiuer posso io?*

*Vaga d'udir, come ogni donna suole,*
*Et di ueder che fine habbia la cosa,*
*In un cespuglio, oue appena entra il Sole,*
*Da gli occhi d'ambi due mi stetti ascosa:*
*Il Pastor nel fornir delle parole,*
*E 'l pianto della Ninfa dolorosa,*
*Parea, che l'aria intorno, & le contrade,*
*Facesser lagrimar per la pietade.*

*Et mentre ella le piaghe uà sciugando;*
*Et quel de'suoi begli ochi il pianto beue:*
*Oh caso troppo lagrimoso, quando*
*Il ferito Pastor morir pur deue*
*Veggio la bella Ninfa andar mancando,*
*Et cader morta, e per finirla in breue,*
*Sì restorno amendue morti in quel suolo,*
*Che l'uno uccise il ferro, & l'altra il duolo.*

L'editore si servì della stampa seguente:

A CASO VN GIORNO / MI GVIDO LA SORTE. / *DOVE SI CONTIENE LA PRIMA*, / *e la Seconda Tramutatione.* / CON VN CAPITOLO BELLISSIMO . . . . . [silog.]

*In fine*: In Venetia, In Frezzaria al segno della Regina, / M.D.LXXXVI. *in-8. 4 cc. n. n. c. segn. A. c. rich.* (*Bibl. Marciana, Venezia*).

[Prima tramutazione:]
*a*) A Caso vn giorno mi guidò la sorte
[Seconda tramutazione:]
*b*) VAga d'udir come ogni donna suole
*CAPITOLO BELLISSIMO / in lode della sua Diua.*
*c*) PEr te Dea, e fabricato il diuin coro.

[5]

## Altobella *in ottavo, sopra la logica* ecc.

Cfr. il Catal. Libri 1847, n. 1028: *Libro di battaglia delli baroni di Francia sotto el nome dello Ardito et Gagliardo Giovine Altobello: nel qual molte battaglie et degne cose se puo vedere. Venetia. August. Bindoni*, 1547. In 4. fig. in legno.

Cfr. ancora: Rossi, *Lettere di Andrea Calmo*, Roma, Loescher, 1888: il Calmo nella lett. XL, lib. 3, p. 246: «chiameme a lezer el libero de **Altobello,** l'innamoramento de Carlo . . .»; Melzi-Tosi, *Bibl. dei poemi cavaller. ital.*, Milano, 1865, pp. 10—13; Crescini, *Marin Sanudo precursore del Melzi, in Giorn. stor. d. letter. ital.*, V, 184; Folengo, *Opere maccheroniche*, ed. Portioli, I, 83.

[6]

## Fà la dansa, Zampiero, *in quarto* ecc.

Lo Zalla, che riprodusse la canzone citata dal Croce, insieme ad altri componimenti, si serví della stampa seguente:

Frottula noua tu nandare | col bocalon Con altri Sonetti alla Bergamas= | cha, Et fa la danza zan piero. Stapata nouamē. [silog.]

*In fine*: ¶ Brixiae per Damianū & Jacobū philippū. *s. a. ma verso la metà del sec. XVI.*

*in-8. 4 cc. n. n. s. segn. né rich. caratt. got. (Bibl. Nazionale di Firenze).*


Frottula noua tu nandare | colbocalon Con altri Sonetti alla Bergamas | cha, Et fa la danza zan piero. Stápata nouamē.

Frottula noua . . . . . . ¶ Brixiae per Damianum & Iacobum philippum (circa il 1550).

[Canzone a ballo:]
a) TU nandare col bocalon
¶ Sonetti alla Bergamascha.
b) TOgna e to volut ben za plu dun an,
c) ¶ E so mi inamorat de vo xi fis,
d) ¶ Togna stum vedes come sta el cor,
e) ¶ Togna stu ste in ca e mi sto de fo,
f) ¶ I vos costum e ag el vos bel vis,
[Canzone a ballo:]
g) ¶ Fa la danza zan piero.

Per le frottole *a*) e *g*), citate anche nel noto centone bolognese (Ferrari, *Docum.*, in Propugnatore, Vol. XIII, P. I, pag. 432 e segg., versi 13, 42 e 45 del centone) e molto diffuse nei secc. XVI e XVII come accompagnamento di balli contadineschi, v. Rossi, *Lett. del* Calmo., Tor. 1888, ove sono riportate a pag. 428 e 443 secondouna stampa marciana di contenuto identico a quella da noi riprodotta (Segarizzi, *Op. cit.*, n.° 324). La prima di tali canzoni è ricordata da Simeon Zuccollo da Cologna in un interessante passo della sua *Pazzia del ballo* (Venezia 1549), trascritto da E. Lovarini nelle *Aggiunte* allo studio sulle *Canzoni pop. in* Ruzzante (Prop., N. S., Vol. I. P. II).

I «sonetti alla bergamasca» si trovano anche in un rarissimo opuscolo della V. Em. di Roma, la cui descrizione può vedersi in Castellani, *Notizia di alcune ed. del sec. XV*, Roma 1877, n.° 26 a pag. 32.

[7]

## Avri l'uscio Balsarina, *tomi sei* ecc.

Il verso 56 del noto centone del Ferrari, già ricordato, suona così: *De si aprimi luscio balsarina....* (e si noti che il v. 4 del centone stesso dice: *Averzi Marcolina scarpe pontie....*). Il Ferrari crede che la canzone cui questo verso si riferisce, possa ritrovarsi, cambiato il nome di Balsarina in quello di Bertolina, in una canzone che egli riproduce a pag. 461 del *Propugnatore* (XIII), togliendola dalla stampa: *I Freschi della villa dove si contengono Barcellette, Canzoni, Sdruccioli, Disperate, Grottesche, Bisticci, Pedantesche, Indovinelli, Serenate, Sonetti, Srationate, Sestine. Et in ultimo un Echo molto galante; tutte cose piacevoli.*

*Composti dal gia* M. GIULIO CESARE CROCE. *In Bologna. Per Bartolomeo Cochi, al pozzo rosso* 1612. (fig. in legno; Bologna, *Comunale, Caps.* IX, N.⁰ 16). La canzone di cui si tratta, comincia:

Serenata bergamasca,
Bertolina, vita mia
at saludi a testa china
es te preghi in cortesia
avrir l'us de la cusina.

La canzonetta del Croce potrebbe anche essere il rifacimento di una più antica, (sec. XVI), che cominciava: *Deh, averzi, Marcolina — Va' con Dio, scarpe puntie — Deh, averzi Marcolina*; e sulla quale occorrono varie testimonianze. Cfr. Rossi, *Lettere del Calmo*, p. 441, ov' è riportata; e D'Ancona, *La poesia popolare ital.*, p. 108.

Per il nome citato nell' ironico commento crociano ricordiamo un passo di Niccolò Rossi (sec. XVI): «Nè commedie io nomerò quelle che da gente sordina e mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni bergamasco, Francatrippa, Pantalone et simili buffoni . . ..» Dal Merlini, *Saggio cit.*, p. 131, nota. Inoltre il n.⁰ 1675 del Catal. Libri 1847, reca il titolo: *Nuova scelta di villanelle di diversi autori, con la canzon de Caterinon con la Tognina, raccolte da Zan Cazamoleta. Trino. Giolito de Ferrari*, s. a. (sec. XVI).

[8]

## Buouo d' Antona *sopra la Fisica* ecc.

Per questo e gli altri poemi cavallereschi utili notizie si trovano nel volume del Rajna, *Le fonti dell' Orlando Furioso*. Per la bibliografia della antiche stampe il Melzi-Tosi, *op. cit.*, p. 102—109. Cfr. anche Rossi, *Lett. di A. Calmo*, p. 318.

Il Cat. Libri 1847 ricorda l' ediz. seguente: **Libro chiamato Buovo d' Antona.** — Milano — per Valerio et Hieronymo fratelli da Meda. 1500. In 4; a 2 coll., fig. Ma la data è falsa: il libro fu probabilmente stampato verso il 1550.

Il. n.⁰ 1031 del medesimo Catalogo, che una nota dice sconosciuto al Melzi, è il seguente: Libro chiamato Buovo d'Antona, nel qual si contiene tutti gli suoi fatti mirabili che lui fece, con la sua morte. — Milano — Vic. Girardoni (s. a.). 48 ff.; a 2 coll.; fig. in legno. Prima metà del sec. XVI. Inoltre: Buovo d'Antona, nel quale si tratta delle gran battaglie e fatti che lui fece, con la sua morte — Venetia 1641.

Con un' incis. in l. sul frontesp. È il n.⁰ 5912 del Cat. Hoepli 1896. Un' altra ediz. sfuggita al Melzi-Tosi è la seguente: LIBRO **chiamato Buouo de An** / tona, nel qual se contiene li fatti mirabili che lui/fece con la sua morte ecc. In fine: Stampato in Vinegia per Francesco Venetiano. MDLVII.

72 cc. n. n. (A. I.). Caratt. gotici; 2 coll.; fig. in legno.

[9]

## Bazzica *con il comento, tomi dieci,* ecc.

A che cosa abbia voluto alludere il Croce, non sappiamo. È un titolo completamente fantastico, suggeritogli dal noto giuoco di carte, oppure

veramente esisteva un opuscolo popolare, che dettava le norme del giuoco stesso, come più tardi si ebbero in latino maccheronico i versi, ancor oggi assai diffusi, del Chitarrella, sul giuoco del tresette? Se sì, non è improbalile che si avessero, come spesso avveniva, delle tramutazioni giocose e fors' anco comparazioni amorose.

[10]

## Belizari da Cingoli, *sopra la Dialetica*, ecc.

Di Belisario e Benedetto da Cingoli parlò il Crocioni, *Le Marche*, Città di Castello, Lapi, 1914. Del secondo, assai più conosciuto, furono stampate le poesie nel 1503. Sonecti/Barzelle/et capitoli del/claro poeta/B. Cingu/lo. In fine: *Impresso in Roma per Maistro Joanni Besicken* / nel anno de la incarnatione del nostro Signore / M ccccc iii a di iii de febraro nel pontificato del / N. S. Alexandro papa VI. Anno Vndecimo /. Da questo rarissimo volumetto, conservato alla *Trivulziana*, il Flamini pubblicò, per nozze Bacci-Del Lungo, 1895, (Pisa, Mariotti) due barzellette: «La fede nella presa di Granata» e «Mori facti Christiani».

Di Belisario, il cui nome figura in varie stampe popolari del sec. XVI, quasi esclusivamente per questa frottola, si occuparono il Ferrari, che riprodusse il breve componimento in *Giorn. stor.* VI, 352 e segg., e il Rossi, *Lettere del Calmo*, pp. 297 e 490. Lo si ritrova anche nel Cod. Marc. Sec. XVI It. IX. 310. cc. $64^v$ $66^v$.

La frottola è quasi sempre accodata ad altri componimenti, come nell'ediz. dello Zopino: Barzele / ta de messer Faustino da Ter / docio in laude della pecunia / et la autorità de Salomo / ne in frotola de Beli / zario da Cingoli / con alquanti sonetti ar / tifiziosi / opera nova. In fine: Stampato in Venetia per Nicolo Zopino (s. a. Misc. Marc. 2419.1; 8 cc.; mm. 98×142; o in quella fiorentina del 1565: El contrasto della Biãca, et della / Bru / netta: Con vna frottola de Bellizari da Cingoli. // Nuovamente stampata // [xilogr.] In fine: Stampato in Firenze Anno / MDLXV. In 4°; car. rom.; 4 cc.; *Bibl. di Wolfenbüttel*: cfr. Milchsack e D'Ancona, *Due farse* ecc.

Lo Zalla, seguendo l' indicaz. del Rossi, ripubblicò la frottola servendosi di un raro esemplare palatino [E. 6. 6. 153. n° 11] della fine del sec. XVI. in cui il componimento figura da solo, ma è mancante degli ultimi diciotto versi; e della stampa sequente:

FROTTOLA / DI BELISARI / da Cigoli. / *Nuouamente ristampata*, . . . [silog.].
In Fiorenza, per Gianantonio Caneo. / Nella Piazza del Serenissimo / Gran Duca. *s. a. ma primi del sec. XVII.*
*in-8. 4 cc. n. n. s. segn. c. rich. (Bibl. Nazionale di Firenze).*

*Al verso della 1.a c. com. la frottola*
— CHI intende staga attento.

[11]

## Balla le oche, *in quarto, tomi cinque* ecc.

Lo Zalla riprodusse la canzonetta di su una stampa della *Raccolta Landau* di Firenze.

QVESTA SI E LA / Canzon la quale dice, le / fatto el pan caro / Vecchin / CON QVELLA / de Balla le Oche / [silog.]

*s. l. n. a. ma Venezia (?), seconda metà del sec. XVI.*
*in-8. 4 cc. n. n., segn. a., s. rich.*

[Canzonetta:]
*a*) DEH va via caro vecchin,
LA CANZONETTA / de balla le Oche.
*b*) BALLA le Oche sul sabion.

Il capoverso della canzonetta *b*), accomodato alla misura endecasillaba, si trova anche nel centone bolognese pubblicato dal FERRARI (v. 11: Balla salta con le oche in sul sabione). Si tratta di una cantilena usata nel sec. XVI, per accompagnare i balli contadineschi, come ci fa conoscere SIMEON ZUCCOLLO nel passo della *Pazzia del ballo.* [1])

Il brano, riportato anche dal LOVARINI, *Aggiunte*, p. 7, dice: «Conoscendo appresso la gran leggerezza et il pochissimo di molte di queste cervelline et cianciatrici in ballo et fuor di ballo, le dicono a buona ciera su la faccia, ch' elle sono ocche con quel verso loro: ballan le ocche.»

Nel *N o v a  n o v o r u m  n o v i s s i m a* del BOLLA, p. 170, vi è una canzonetta bergamasca *D e  b a l a  l e  o c h e.* Cfr. FUMAGALLI, *Bart. Bolla* ecc., 1893: vi è ricordato anche il passo del CROCE. Inoltre cfr. FR. NOVATI, *La raccolta di st. pop. ital. della Bibl. di Fr. Reina*, in *Lares*, II, 1913, N⁰ 96.

QVESTA SIE LA
Canzon la quale dice, le
fatto el pan caro
Vecchin
CON QVELLA
de Balla le Oche



QVESTA SI E LA | Canzon . . .
Venezia, seconda metà del sec. XVI.

[12]

## Cabalao *sopra la Matematica di Euclide* ecc.

E quando Cabalao vendeva menole
Adesso va gridando: aghi da pomole,
Agucchie da Lansan per le pettegole.

Così nella «i n c a t e n a t u r a» del B i a n c h i n o. Cfr. FERRARI, *Giornale di Filol. Rom.*, III, 83. Il GUERRINI ci ricorda il testo della canzonetta del Croce, che ritroviamo in mezzo ad altri componimenti nella stampa seguente: C a n z o n e t t e / r i d i c o l o s e  e  b e l l e / d i  G i u l i o  C e s a r e

[1]) L a  P a z z i a / d e l  b a l l o / composta de M. Simeon / Zuccollo da Cologna / In Padova / Per Giacomo Fabriano / M.D.XLIX / Con gratia et privilegio.

Croce / cioè / Il spasso del marito e la / moglie in villa / **Gabalao** / La Minghina ch' ha perso / la sua gallina / Li tre leccardi / La carrozza del buon tempo / La sordina / Il maridazzo di molte / sorti di erbe // In Bologna per l' erede del Cochi. Al pozzo rosso da / S. Damiano. Con lic. de' Superiori e pri.

Il Guerrini aggiunge «. . . Otto carte in formato piccolo . . . Il Gabalao è un canto di un venditore ambulante, in dialetto veneziano, di 16 strofe di quattro versi ottonari ciascuna, stampato in una ventarola . . . per Bartolomeo delle Ventarole al Pozzo Rosso 1606 ed attribuita . . . a Giorgio Zafaraio. La grande incisione rappresenta il protagonista venditore di aghi e di spille . . .» L' edizione, come più avanti osserva il Guerrini. è posteriore al 1640. Altre edizioni degli eredi Cochi hanno le date 1628 e 1639.

[13]

## Campriano, *tutte l' opere*, ecc.

Per questo poemetto assai diffuso e che gli editori di libri popolari continuano ancor oggi a ristampare, il Novati avvertì che « in fondo, tenuto il debito conto delle trasformazioni sofferte, Marcolfo, Unibove, Campriano, Bertoldo non sono che altrettante riproduzioni del medesimo tipo, dell' uomo di vile condizione (schiavo da prima, contadino poi), semplice e goffo, ma scaltro e sagace, che talora vince in saviezza i più nobili, i più prudenti, i più savi.» Cfr. *Giorn. stor.*, V, 258.

Per la bibliografia v. l' ediz. procuratane dallo Zenatti, Bologna, Romagnoli, 1884 (*Scelta* ecc. disp. CC); Picot, *La Racc. dei poemetti italiani della Bibliot. di Chantilly*, Pisa, Mariotti, 1894, N° 1; Matteucci, *Descriz. ragion. delle stampe popol. della Governativa di Lucca*, Milano, 1911, N° 5 (da *Il libro e la stampa*); Segarizzi, *op. cit.* n.° 175. Altre notizie puoi vederle nel Rossi, *Lett. di A. Calmo*, nel Merlini, *Saggio cit.*, nel Milcksack-D'Ancona, *Due farse del sec. XVI*, ecc. Il Cat. Libri 1847, registra al n.° 1438: *Historia di Campriano contadino*, il quale era molto povero, et haveva sei figliole da maritare et . . . faceva cacar denari ad un suo asino . . . et vendè una pentola che boliva senza fuoco, ec. (verso il 1550); s. l. e a., in 4, 6 cc. a 2 coll., fig. in legno. Un' altra ediz., *s. l. et a.*, in 4, a 2 coll., 4 cc., fig. in legno, (metà sec. XVI) è registrata al n.° 1439; una terza, Padova, G. Ant. Remondini, 1669, in 4° è indicata al n.° 1440.

Delle ediz. popolari moderne ricordiamo quella del Salani, 1889; 70 ottave. 24 pagg.

Lo Zalla riprodusse il poemetto di su una stampa bergamasca, considerata come la più antica di quante se ne conoscono: presenta infatti molte e notevoli varianti rispetto alle edizioni di più tarda età che servirono di base alla ristampa dello Zenatti.

[La storia di Campriano]

Al recto della 1. c. com. il poemetto adespoto e anepigrafo: — Per dar solazo aciaschedũ lectore.

S. l. n. a. ma prima metà del sec. XVI. In 4. 4 cc. n. n. a 2 coll. segn. a. s. rich. *(Biblioteca Civica di Bergamo)*.

[14]

## Canzone di Madonna Tenerina, *comentata* ecc.

Cfr. Guerrini, *Op. cit.*, 369. «La memoria di questa fortunatissima canzonetta del Croce non è ancor spenta (o per lo meno non lo era alcuni anni addietro) nel contado bolognese, e le gesta di Madonna Tenerina, improntate al noto motivo della satira contro la debolezza fisica del sesso femminile, sono passate a modo proverbiale.» Così lo Zalla. E il Fanfani aggiunge: «Nei secoli passati era popolarissima la storia di Mona Tenerina, la quale si affaticava e quasi veniva meno mettendosi a fare le più lievi azioni; le quali azioni e i loro pericolosi effetti su quella povera donna, sono descritte in ciascuna strofa di quella storia, adesso ridotta rarissima. La memoria di Mona Tenerina però non si è dileguata; ed è comune il sentire esclamare Mona Tenerina verso alcuna o alcuno, che incitato a qualche lieve fatica, se ne mostra ritroso come di cosa troppo laboriosa.» (*Cento proverbi e motti italiani*, Firenze, 1887. N.º LXXIX; «Mona Tenerina.»)




CANZONE | Delle lodi di Madoña TENERINA | In Bol. p l' Er. del Co[chi].

Le gesta di Madonna Tenerina disgradano quelle delle «tre regine delicate» di cui alla novella X del Vetalapanca-vimçatica. Vedansi le note del Bettei, che la tradusse (p. 149) per interessanti raffronti.

Lo Zalla la riprodusse di su la stampa seguente: CANZONE/Delle lodi di Madona TENERINA/. Nella quale con gran stupor delle genti, vengono cantati, i marauigliosi / accidenti della vitta sua. / Composta da Giulio Cesare Croce.

Segue una rozza incisione in legno, rappresentante una donna a mezzo busto. In basso: In Bol. n l' Er. del Co. cō lc. de' Super.

La canzonetta che occupa quattro carte piccole, male impresse, si compone di 41 strofe, ciascuna di quattro ottonari col ritornello: Oh quant'era Tenerina...

Fu costei si delicata
Che pareva esser formata
Di butirro o di giuncata
O di pasta zuccherina;
O quant'era Tenerina.

Un' altra ediz. è citata dal CATAL. LIBRI 1847 (n.$^{0}$ 1553); una terza fu stampata dagli eredi di Ant. Pisarri, 1699.

Per la frase contenuta nel titolo « Janua sum rudibus» ci soccorre una lettera del CALMO; (la prima del primo libro, ediz. ROSSI, p. 6): *In die ottava Natali Domini, mensis aquaiticis, corrente primo Janua sum rudibus.* E anche un ricordo del DONI, il quale, in una lettera a Francesco Strozzi, dopo aver narrato un certo sogno, conchiude: et vi giuro adverbialmente che le cose andranno male fra i volgari et i latini. La cagione è questa che e' sono entrati per la *ianua sum rudibus* loco secreto. DONI, *Lettere*, Venezia, Scotto, 1544. c X. E anche ROSSI, *Lett. di A. Calmo*, p. 6.

[15]

## Deh non piú guerra, *tomi tre*, ecc.

Intorno a questa poesia ricordiamo una canzone che comincia:

Donna ingrata, or non più guerra,

ed è scritta, di mano dello Stradino, nel Cod. Magliab. cl. VII, 735. La pubblicò il GENTILE per nozze Campani-Mazzoni, nell' opuscolo «*XIV canzoni musicali inedite*», Firenze, Carnesecchi, 1884.

Negli indici delle opere del Croce, pubblicati dai Cocchi, vi è indicato fra gli scritti non stampati e introvabili un *Deh non piú guerra*, tramutato.

[16]

## Disperata d' amore, *di Baldassarre Olimpo*, ecc.

Intorno all' origine e alla diffusione di questo componimento in genere, confronta V. CIAN, *Le rime di Bartolomeo Cavassico, notaio bellunese*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, I, p. LXXXVII e segg., e il mio studio: *Benedizioni e maledizioni in amore* (A proposito di uno strambotto inedito), in *Archivum Romanicum*, III, 2.

L' Olimpo scrisse parecchie *disperate*, ma sempre col titolo: «Capitolo de lamentazione che fa l' amante, ecc.» e che, sotto certi aspetti, potevano considerarsi come propaggini e ampliamenti di quegli «Strambotti di lamento» così cari al poeta. Qui invece il Croce ha voluto alludere ad un singolare componimento dell' Olimpo, che ai tempi del canterino bolognese doveva ancora godere di una notevole diffusione, e precisamente ad una «*Disperata da ridere*», che inserita dopprima nell' Aurora, percorse poi le piazze d' Italia in altrettanti fogli volanti. Il sassoferratese, stanco dei suoi lamenti, si decide finalmente a farne la parodia con questa «controdisperata», in cui le terzine si rincorrono satiriche o ridanciane, per concludere, a mo' di Monsieur de la Palisse:

E chi in donna si fida, fia da poco,
e possa esser da loro ognor gabbato,
e possa sempre stare unto il cuoco,
E a chi muóre possa uscirgli il fiato.

L'Aurora, che contiene la poesia, è uno degli ultimi libretti del Sassoferrato, o meglio un rifacimento postumo in cui troviamo inserite grossolane contraffazioni dell' Olimpo. A questo, che renderò presto di pubblica ragione, sono giunto dopo l' esame stilistico e quello dei dialettismi. La prima edizione conosciuta è la seguente:

Aurora: libbro nuouo . . . composto per Balth. Olympo / Oue sono Capitoli de vari prepositi. Epistole. Mandrigali. Canzone . . . . Novamente stampato. Vinegia, Bened. de Bindoni, 1539.

A questa ediz. di cui si conserva copia al *British Museum* (cfr. anche Cat. Libri 1847, n. $858^{bis}$; Graesse, V, 19) seguirono quella di Venezia, 1555 (Haym, *Bibliotheca ital*,. Milano, 1771, I, 237), una terza pure di Venezia, per Francesco di Tomaso di Salò e compagni, in Frezzaria, al segno della Fede (Ven. *Marciana*; cfr. Essling, II, (2), 679) e quelle di Piacenza, 1613, di Piacenza, ristampata in Pavia [1613], (entrambi al *British Museum*), di Viterbo, per Pietro Martinelli, 1672, (Roma, *Angelica*), di Lucca, 1691, *(Brit. Mus.)*.

[17]

## L' historia di Maestro Grillo, *tradotta di Lombardo in lingua Milanese*, ecc.

Il Pitrè, che fino dal 1885 ebbe a occuparsi di questo poemetto, scriveva (*Novelle popolari toscane*, 1885, p. 287): «Molto ci sarebbe da dire intorno a questo Grillo, la cui esistenza reale si riporta al secolo duodecimo, o forse agli ultimi dell' undecimo. Secondo Ovidio Montalbano, le cui notizie sono nel cap. XVI dello *Scudo di Rinaldo*, Scipio Glaveano sarebbe morto prima del 1164. Un poemetto di 47 ottave, intitolato «Opera nuova, piacevole e da ridere, d' un villano lavoratore nomato Grillo, il qual volse diventar medico», ecc., fu stampato e ristampato col nome di Giulio Cesare Croce, al quale venne indebitamente attribuito. Giannandrea Barrotti, nelle annotazioni al canto XV di *Bertoldo*, st. XXII, racconta come Grillo fosse un valentissimo medico bolognese, «e uno dei primi che in uso ponesse, il medicare simpatico, con la qual arte gli vennero fatte diverse cure meravigliose in mali disperatissimi, le quali gli produssero molto credito presso de' principi e signori grandi: ma l' invidia gli suscitò contro non pochi avversari che lo calunniarono e posero in burla.» Di Grillo fa menzione il Lippi nel *Malmantile*, c. X, 54, cantando:

E parve giusto il medico indovino
Già detto Mastro Grillo contadino.

I medesimi aneddoti della nostra novellina, con lievi varianti poetizzò l'autore del Grillo, canti dieci d' Exante Vignaivolo (In Venetia, presso Homobon Bettanino, MDCC XXXVIII).

Nelle *Facezie* del Poggio, n. CLXXXIX, un tal Petrillo libera uno spedale dalla canaglia che vi è raccolta, dando a credere che ogni piaga potrà guarirsi con un unguento fatto col grasso di un uomo. E mentre si prepara a tirar a sorte chi de' ricoverati debba essere ucciso, questi fuggon via atterriti.»

Aggiungeremo che in un «sonetto a' lettori» che fa parte dell' opuscolo: B r a u r e t r e m e n d e / d e l C a p i t a n o / B e l e r o f o n t e / Scarabombardone da Roc / ca di Ferro / Tratenimento piacevole in / Dialogo / di Giulio Cesare Croce // Bologna Cocchi 1629, si canta:

> Queste non son leggende favolose
> Di G r i l o, del Gonnella o di Morgante
> Fatte per campiacer il volgo errante
> O tratener le genti curiose . . .

Giacomo Ulrich pensò ripubblicare il poemetto «d' ignoto autore» servendosi di tre edizioni venete (Livorno, Giusti, 1902) e precisamente di quelle degli anni 1537, 1549, 1557. Lo studioso corredò la ristampa di una prefazione e di un glossario, ma la patina veneta di cui gli stampatori ricoprirono la redazione originale, gli impedì di orizzontarsi sulla patria del suo autore. Il quale è un marchigiano, ed è stato da me ritrovato in una rarissima stampa del 1521. Perché nelle successive edizioni il nome dell' autore scompaia, noi non sappiamo: probabilmente P i e r f r a n c e s c o d e i C o n t i d i S e n t i n o (Camerino) ebbe amichevoli pressioni dai suoi parenti o dagli amici, affinché il suo nome non figurasse sul frontespizio dell' arguta operetta. Di un' altra raccoltina di versi licenziosi, intitolata TRIOMPHO DEL NOVO MONDO, abbiamo rinvenuto copia nella *Bibliot. de l'Arsenale* a Parigi, e un esemplare mutilo anche nella *Bibl. Cavalieri* di Ferrara

Per maggiori notizie sulle origini e la fortuna del poemetto e sul suo autore, rimando alla mia nota: Il poemetto popolare G r i l l o m e d i c o e il suo autore, in *Archivum Romanicum*, IV, 3, 1920. Alle ediz. ricordate aggiungerò quella del sec. XVII, alle Scale di Badia (Libri 1424), e un' altra della mia Raccolta. —

O p e r a n u o v a / *p i a c e v o l e , e d a r i d e r e* / Di un villano lavoratore / nominato / Grillo / Il qual volle diventar medico. / Istoria bellissima in Ottava Rima, nuovamente / ristampata, e di Figure adornata // In Lucca per il Benedini. Con licenza de' sup. /

In 16; cc. 48; con fig. in legno sul frontesp. e nel testo. Fine del secolo XVIII.

L'operetta prosegue ancora il fortunato giro tra i volghi. Meno male che l' editore Salani, ristampandola, non abbia perseverato a chiamarla *O p e r a n u o v a*. Ecco infatti il titolo della sua edizione:

Opera bella / piacevole e da ridere / di / un villano lavoratore / nominato / G r i l l o / che / diventò medico del Re / Storia antica in ottava rima / nuovamente ristampata per richiesta universale. [xilogr.]. In fine: Firenze, 1893, Tipogr. Salani, ecc. Pp. 46.

Per altre notizie cfr. ancora: Merlini, *op. cit.*, p. 68; Rasi, *Comici italiani*, I, 73; Busck, *Folk-Lore of Rome*, p. 392: Doctor G r i l l o. Il Rua, nella recensione alle *Lettere del Calmo*, in *Arch. Tradiz. popol.*, VIII, 86, ricorda che uno degli aneddoti di questa storia popolare trovasi in Toscanella, *I motti, le facetie, argutie, burle* ecc., Venezia, per Bernardino Fasani, 1561, a cc. 32 × 33. Oltre all' accenno fatto dal Lippi e già ricordato, trovasene nel *M a l m a n t i l e* un secondo, che assume qualche importanza per le leggende insieme ricordate:

Altri poemi poi vi sono ancora
Ed hanno caparrato alla Condotta
Grillo, il Giambarda, Ippolito e Dianora,
I Setti Dormienti e Donna Isolta (c. VIII, st. 28).

E finalmente, oltre le testimonianze ricordate nel mio studio, ecco come si esprime Gian Carlo Passeroni:

Alcuni medicastri per esempio,
I quali sono tanti Maestri Grilli,
De' nemici avrien fatto orrido scempio
Se di Marte seguivano i vessilli.
[Cicerone, c. VIII].

[18]

## La Gatta da Padoa, *volumi due sopra i digesti* ecc.

Su su su chi vuol la Gata
Vengi innanti al bastione
Dove in cima d'un lanzone
La vedeti star legata.

Così comincia la *Vittoriosa Gata de Padua* (Cat. Libri n.⁰ 1291), riprodotta dal *Medin*, Bologna, Romagnoli, 1892. Allo stesso ciclo appartiene: La risposta alla vittoriosa Gatta ecc. Padova, Randi, 1893 (a cura di A. Medin).

Il fatto, com'è noto, si riferisce all'assedio di Padova del 1509. Il Lovarini, *Aggiunte* ecc., p. 20, parlando della canzone dice: Il curioso potrà trovare nella Storia del Buzzacarini (e prima è data l'indicazione: G. B. Buzzacarini, *Storia d'Italia dal* 1463 *al* 1520; cod. della *Comun.* di Padova, segnato B. P. 55) la indicazione del giorno preciso in cui quel canto nacque.

Si veda anche Alessandro Luzio, *Fabrizio Maramaldo*, *Nuovi documenti*, Ancona, 1883. In appendice è riprodotta (p. 100) la canzone, secondo la stampa di Venezia 1582, appresso Bernardin de Francesco; 4 cc. a 2 coll. (*Misc. Alessandrina* XIII a c 37). La *Gatta di Padova* è anche nel Cod. Marciano It., cl. XI n.⁰ LXVI, a c. 195$^{v}$.

[19]

## Il Geloso Fiorentino, *libri sei in carta pecora*, ecc.

La gaia novella pervase di schietto umorismo le allegre brigate per più generazioni. Alcune stampe di essa e in special modo quelle più prossime ai tempi del Croce, portano il titolo: Il geloso da Fiorenza, che maggiormente si avvicina alla rubrica dell' Indice. Cfr. ad es., l'esemplare della *Magliabechiana:*

Il Geloso / da Fiorenza / dove si contiene / la sciocchezza d'un marito, il quale cre / deva di trovar la / moglie in / adulterio. In Bassano, et in Trevigi / Per Giovanni Molino, Con licenza de' Superiori. S. a., ma sec. XVII. In 4⁰; 4 cc. nn.; 2 coll.; fig. sul frontespizio.

Lo Zalla la riprodusse di su una stampa del sec. XVI.

HISTORIA DEL GELOSO / . . . . [silog.]
*s. l. n. a. ma Firenze, seconda metà del sec. XVI.*
*in-4. 7 cc. n. n. a 2 col. seg. A. c. rich. (Bibl. Nazionale di Firenze).*

*Al recto della 1.a c. sotto la silog. com. il poemetto:*
— PEr fuggire ozio el prauo cogitare.

Per la bibliografia delle molteplici edizioni, v. Passano, *Nov. in verso*, Bol. 1868, p. 59, Milchsack-D'Ancona, *Due farse*, Bol., 1882, p. 133. — Picot, *La racc. di Chantilly*, Pisa 1894. n.º 20. — Varnhagen, *Ueber eine sammlung alt. it. Drucke der Erlanger univ. bib. Erl.*, 1892, p. 5 e 7. — Matteucci, *St. pop. d. gov. di Lucca*, Mil. 1911, p. 11.



HISTORIA DEL GELOSO [S. l. n. a. ma Firenze, seconda metà del sec. XVI].

[20]

## Il Gioco di Primiera, *volumi 9 con una giunta* ecc.

Il "Capitolo del giuoco della Primiera,, , stampato a Roma nel 1526 non è che un commento burlesco a uomini e fatti del tempo e di cui possiamo considerare come lun timido precedente le glosse lessicali, grammaticali e metriche, aventi tutt' altra apparenza che di gravità, che il Folengo appose alla sua "Zanitonella,,. [Cfr. A. Momigliano, *Le quattro redazioni della "Zanitonella,,* in *Giorn. stor. della letter. ital.*, Torino, Chiantore, 1910, fasc. 217, p. 21]. Commenti simili si rincorrono frequenti durante tutto il secolo XVI. Su di essi richiamò l' attenzione A. Salza, *Francesco Coppetta dei Beccuti*, etc. nel *III.º Supplemento del Giorn. stor. della lett. ital.*, 1900, pp. 121 sgg. Riproduco qui quello inserito nel Lamento di Piero Strozzi, cfr. n. 34.

[GIUOCO DI PRIMIERA SOPRA LA GUERRA CHE OCCORRE AL PRESENTE.

Marforio e Pasquino parlano insieme.

M. Chi guioca, o là? P. Francia, e l' Imperadrore.
M. il 3. s. Giorgio a che guioco P. a Primiera
M. che va di poi posta P. siena a buona cera.
M. el resto poi quanto à P. tutta la Corsica.
M. Che tiene in mano il Re P. punto maggiore
M. Carlo poi P. auch' ei ha buono, e spera.
M. s. Giorgio P. tre letti a buona cera.
e sol gli manca il quarto ad vscir fuora.

San Giorgio parla, ò voi fate partito
il Re dice nò nò, scoprite presto,
che tengo nelle man già punto buono.
Pian dice al Re l'Imperadore ardito
ch'anch'io sol coppe vaglio che più sono
non ti dispiacera, ch'io tiro il resto.
E ragionando in questo
Ecco l'Imperadore à poco à poco
poi dice al vostro loco.
Tornate dunque ò Re a casa vostra
che la Corsica e siena sarà nostra.

IL FINE.

Nel Catal. Libri 1847, al n.⁰ 1307 è indicato: Opera nova composta per Giul. Mantoano nella qual si contiene un capitolo di Primiera, et molti bellissimi sonetti et una stanzia sopra la destruttion di Hierusalem (s. l. e a.) in 8, di ff. 8. (metà del sec. XVI). In nota si avverte: «Recueil facétieux et satirique. Le jeu de la Primiera à lieu entre les divers princes italiens».

Nel medesimo Catalogo, n.⁰ 2458, si ha un altro opuscolo: Capitolo del gioco della primiera, col comento di Messer Pietro Paulo da San Chirico. Roma, Minitio Caluo, 1526. In 4⁰. Il n.⁰ 2460 è una nuova edizione, Venetijs, Bern. de Bindonis, 1534. In 8⁰.

Ma il Croce più probabilmente ha voluto alludere alla canzone «Sopra el gioco della primiera» notevolmente diffusa ai suoi tempi, che comincia

Chi me darà la voce e la maniera.

Si ritrova anche in un rarissimo opuscolo popolare posseduto dallo Zalla: Opera nova / dove si contiene / diverse canzone / non piú poste in luce per Alfonso Cor / tese alias Trastullo di Ca / stro Cucco // Agiontovi di nouo il gioco del / la Primiera. / — / S. l. 1592.

[21]

## Hippolito, e Leonora *sopra l' Aritmetica,* ecc.

I casi pietosi dei due amanti commossero per lunghi anni i volghi, e oltre che dalla tradizione orale, rinverditi da numerosi opuscoletti, giunsero fino a noi, dopo quattro secoli di vita fortunata. Per le numerose edizioni di questa

¶ Hypolito Buondelmonti & Dianora de Bardi Ciptadini Fiorentini.



¶ Hypolito Buondelmonti & Dianora de Bardi... Firenze, Bartolomeo Castelli, s. a., ma primi del sec. XVI.

celebre novella, di cui le più antiche edizioni, furono disputate a colpi di sterline per la bellezza della xilografia iniziale, cfr. il Passano, p. 122; il

Milchsack-D'Ancona, p. 183; il Varnhagen, p. 54; il Picot, p. 7; il Segarizzi, nn. 166, 167. Il Libri segnala sei edizioni, oltre ad una settima di Trevigi, 1620, dal titolo: La Historia de Hippolito et Lionora. (Cat. 1862, n. 467).

Lo Zalla la riprodusse da una delle stampe più antiche, in cui la redazione della novella si presenta nella forma più completa (108 ottave).

⁋ Hypolito Buondelmonti & Dianora de Bardi Ciptadini Fiorentini. [silog.]

*In fine*: ⁋ Finito Hypolito & Dianora / Stampato in Firenze apetitione di

Bartolomeo / Castelli. *s. a. ma primi del sec. XVI.*

*in-4. 6 cc. n. n. a 2 col. c. segn. a. s. rich. (Bibl. Nazionale di Firenze).*

*Al verso della 1.a c. com. il poemetto:*
— O Sōma sapiēza o uero Dio

*Fin. al recto della c. 6:*
ꝗsta storia e / finita al uostro honore.




Marca tipografica
di Bartolomeo Castelli.

[22]

## La gran battaglia de Gatti ecc.

Questo poemetto di 76 ottave dovette godere di un notevole favore, a giudicare almeno dai rifacimenti posteriori. Una delle più antiche edizioni è certamente quella del Guadagnino, riprodotta dallo Zalla.

⁋ La grande Battaglia delli Gatti, e, de li Sorci: Stampata Nouamente. [silog.].

*In fine*: ⁋ Stampata in Venetia per Giuoani andrea Vauassori ditto Guadagnino.

*s. a. ma intorno alla metà del sec. XVI.*

*in-4. 4 cc. n. n. a 2 col. segn. A. s. rich. (Bibl. Marciana di Venezia).*




⁋ La grande Battaglia delli Gatti, e, de li sorci .... Venetia Giuoān andrea Vauassori ditto Guadagnino (circa 1540).

*Al recto della 1.a c. sotto la silog. com. il poemetto:*
— NEl tempo che parlaua gli animali.

*Al verso dell'ult. c. finisce:*
e qui finisse la legiadra historia.

La prima forse è quella del 1521, s. n. t. È il n.° 24 descritto dal Picot, *Poemetti italiani* ecc. Per altre ediz., vedi Milchsak e D'Ancona, *Due farse*, p. 253; Cat. Landau, I, 374. Un' ediz. di Padova, per Sebast. Sardi, s. a., è registrata nel *Cat. Zondadari*, n. 482; una di Orvieto, s. a., è indicata nella misc. descritta al già citato n.° 467 del Cat. Libri 1862; una terza dei Pisarri (sec. XVII) è nella *Misc. Palatina*, E. 6. 7. 55; una quarta in Trevigi et in Pistoria per Pier'Antonio Fortunati è descritta nelle *Collez. Rossi-Calligoli*. Cfr. ancora: Novati, *Racc. di Fr. Rejna*, n.° 59 e la Bibliofilia, X, 11-12.

Rifacimenti a noi vicini sono: «La terribile crudelissima tremenda e sanguinosa guerra occorsa nuovamente tra cani e gatti, composta da Antonio Michelassi da Fiorenza. Trevigi, Righettini»; quelli di Bologna, 1804, alla Colomba; di Lucca, 1825, Baroni; ibid. s. a. E finalmente la «Guerra tremenda seguíta l'anno scorso in Calicut fra Cani e Gatti, Venezia, Cordella, 1880».

[23]

## La Girometta *a cinque voci, in compendio,* ecc.

Intorno a questa fortunata canzonetta fiorisce ormai tutta una letteratura. Il Novati, nel suo studio su *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, in *Emporium*, 1906, 2.° semestre, riproducendo varie stampe antiche vi comprese anche un sonetto che descrive il paese di Cuccagna (In Roma, presso Carlo Losi, sec. XVIII). Ivi è detto: «. . . qui senza alcun pensier si va cantando — la Ghirimetta che d'amor si lagna.» Cfr. anche il Rossi, *A. Calmo*, p. 410. Anche l'«incatenatura» del Bianchino la ricorda: «Chi t' ha fatto le belle scarpe — Che ti stan sì ben — Che ti stan sì ben, Girometta — Che ti stan sì ben.» Cfr. D'Ancona, *La p. pop.*, p. 117.

Nel dialogo *il Botrigaro* di C. Spontone si ricorda come comunemente cantata «in Bologna da fanciulli quando su 'l lauto e su la viola e quando su l' arpicordo, or con le pive a ballo e finalmente ridotta a suon di musica . . . con tromboni, cornette e cornamuse da sonatori eccellentissimi alla ringhiera di Palazzo maggiore e con soddisfazione grandissima del popolo ascoltante, sonata in alcuni tempi festevoli, la Canzone: Chi t' ha fatto quelle scarpette che ti stan si ben, Girometta?» E l'Ammirato, *Opuscoli*, Fir. 1637, II, 176: «ai tempi di Re Francesco di Francia era uscita allor per Venezia questa canzone in campagna e cantavasi da piccoli e da grandi, di giorno e di notte, per le piazze e per le vie, si fattamente che ciascuno aveva di continuo gli orecchi intronati dal tuono di questa canzone . . .» Cfr. anche le *Novelle*, Bol., Volpe, 1856, p. 10. G. Amalfi in una recensione, *Arch. tradiz. popol.* X, 578 citò un opuscolo, di cui è copia alla *Nazionale* di Napoli: Nuova scelta di Sonate (Per la chitarra spagnola, composte da Foriano

Pico), Napoli, 1608, in cui è compresa la Girometta nella «Tavola di tutte le sonate ordinarie che si contengono nel presente libro.»

Per altre notizie cfr.: Razzi, *Santuario di Laudi*, 1609, p. 213; G. C. Croce, *Tramutamento sopra un amante affamato et una cuciniera*, di cui v. al n.º [25]; Fagiuoli, *Rime piacevoli*, VI, 226; Lampertico, *Scritti stor. e letter.*, Fir., Le Monnier, 1882, p. 400; Ferrari, *Un centone* ecc. (Prop. XIII, 1, p. 438); *Giorn. Fil. Rom.* IV, 85; *Giorn. Ligust.* XV; Rossi, *Lett. di A. Calmo*, p. 410; Lovarini, *Ruzzante*, p. 33 e *Aggiunte*, p. 12 (ov' è riportato il passo del Botrigaro); Rua, *Arch. trad. popol.* IX, 490; Ferraro, *Canti popol. nel basso Monferrato*, 27; Novati, *Emporium*, 1906, p. 196; Ungarelli, *Vecchie danze* ecc., 1894, pp. 30 e 68; *Trionfi del dottorato di* Marchion Settola, del Croce, ristampato per Laurea Battistella, Padova, Gallina, 1898.

[24]

## Il Lamento di Carota, *in ottavo*, ecc.

Appartiene a Giulio Cesare Croce e fu ristampato nella Raccolta del Menghini, *Canzoni antiche del popolo italiano*, riprodotte secondo le vecchie stampe, Roma, Forzani, 1890; dove reca per titolo «Il lamento di Bastiano detto il Carrotta».

Il Guerrini, *op. cit.*, p. 445 ricordò l' ediz. seguente: Lamento / quale ha fa / to il Carotta e suoi / compagni / di Giulio Cesare Croce // In Modena / Per Paolo Gadalino con li / centia de' superiori

E più avanti commenta: « Quattro carte piccole che contengono un capitolo di 71 terzine nel quale il Carotta si duole d' essere appiccato e fa riflessioni piene di unzione di filosofia. L' oste Bastiano detto il Carotta o Carota, fiorentino, tenne nella sua osteria un covo di ladri, di borsaiuoli e di baldracche coi quali divideva gli illeciti e delittuosi lucri. Scoperto, fu impiccato con una decina di soci alle finestre del palazzo comunale l' ultimo dí di gennaio 1587. — Il libro dei giustiziati . . . . dopo aver notato il nome del Carota e di undici suoi compagni, quasi tutti forastieri, aggiunge: Furono appiccati per essere stati promotori di un sollevamento, quale poi non riuscí. — Dovremo credere ad un mistero, ad un delitto di Stato, o ad una semplice razzia di ladruncoli, come ritiene anche il Ghiselli nei suoi *Annali mss.* (*Bib. Un.* Bologna-Ghis. vol. XVIII p. 357). Certo che questo fatto sia per sé, sia per la quantità degli impiccati, fece un certo fracasso. Trovo infatti una Bargelletta di Gierolamo Nini sopra la morte di Bastian *Fiorentino*, oste Bolognese detto il *Carrotta*. In Modona con licentia de' superiori. — senza anno e nome che contiene una disgraziatissima canzonetta di venti strofe di sei versi ottonari ciascuna . . . . ed il ritornello — O Carrotta disgraziato . . . .»

L' opuscolo riprodotto dal Menghini ha il titolo: Lamento / di Bastiano / detto il Car / rotta Fiorentino oste / capo di ladri, / appiccato con vn laccio d'oro, con un / dieci suoi compagni, in Bologna / l'ultimo di Genaro 1587. / Silografia // Stampata in Siena, ristampata in Perugia per / Pietropaolo Orlado con Licentia de' superiori. 1587. /. — c—8. *Bibl. Alessandrina* di Roma, XIII

a. 57. 33. 28; strofe di sei ottonari ciascuna col ritornello O Carrotta sventurato Il Menghini osserva giustamente che l' opuscolo, al quale qui è certo da prestar fede, accenna ad una vera e propria associazione di manutengoli e di ladri.

[25]

## La Mingarda *vien dall' orto* ecc.

Dovette essere una canzonetta ben conosciuta ai tempi del Croce, di cui ci ha tramandato il ricordo una rara stampa. Nell' «E tanto tempo hormai / tramutatione sopra un / Amante Afamato / et una cuciniera» l' amante promette di cantare:

Non sol la Girometta,  
Ma ancor la Bustachina,  
La mena la Gambetta,  
E la Molinarina — Deh non più guerra!  
Per me gentil signora,  
La Pastorella ancora,  
La Cogna e la Mingarda,  
Poi ti farò un rugiero e un a gaiarda.

Cfr. S. Ferrari, *A proposito di Bald. Ol. da Sassoferr.*, Bologna, Zanichelli, 1880, p. 34.

FROTTOLE  
AMOROSE  
CIOE,

*A piè d'un Colle Adorno.*  
*Quando le vaghe Stelle.*  
*La Pastorella, con la tramutatione.*  
*Et che fastu qui la bella.*

Cose molto belle, & diletteuoli da intendere.



IN TREVIGI, M. DC. XXXXV.

Appresso Girolamo Righettini.  
*Con licenza de' Superiori.*

FROTTOLE AMOROSE...  
In Trevigi, M. DC. XXXXV. | Appresso Girolamo Righettini.

[26]

## La Pastorella *sopra l' architettura del Serlio,* ecc.

«Cantavasi già in Firenze una canzona di molto vaga aria, cioè: La Pastorella si leva per tempo, Menando le caprette a pascer fora, e quello che segue; onde il p. Serafino, all' hora giovane, pregato di comporre parole spirituale, fece la precedente Laude di dieci stanze.» Cosí nelle *Laude spirituali* di P. Silvano Razzi, Venetia, Giunti, 1563. La canzonetta polizianesca diceva: «La pastorella si leva per tempo . . .» E il rifacimento: «Lo fraticello si leva per tempo . . .»

Ma il Croce nel citare la Pastorella con questo passo dell' Indice non intese alludere alla canzonetta di cui sopra, ma piuttosto ad un noto rifacimento della *Frottola alla Pastorella*, come dimostrò Severino Ferrari in *A propos. di B. Olimpo da Sassoferr.*, Bol., 1880, 33 e segg. In questo scritto e negli altri occasionati dalla polemica Ferrari-Luzio, si possono trovare maggiori notizie sulle stampe e le vicende della canzonetta. Lo Zalla la riprodusse da una tarda edizione del 1645 (Trevigi, appresso Gerolamo Righettini): ciò che sta a provarci il favore goduto dalla Pastorella anche in epoca posteriore al Croce.

Per il Serlio, famoso architetto, c' è tutta una serie di ediz., di cui qui ne citeremo soltanto una, ma delle più importanti.

Il primo [II, III, IV, V] libro di Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese. In Venetia per Pietro de Nicolini da Sabbio. Ad instantia di Marchione Sessa. MDLI. In fol., con numerose incisioni.

[27]

## La Bustachina, *libri 15 comentati da diversi,* ecc.

Il Lovarini nelle *Aggiunte* allo Studio *Le canzoni popolari in Ruzzante,* dice (v. a p. 17 d. estr) che «la Bustachina . . . è come una variazione musicale cantata che si poteva metter dentro facilmente a più di un canto. — A sostegno di tale ipotesi sta il fatto che la Bustachina è citata dal Croce come cosa a parte, (v. anche Ferrari *Docum.* p. 7), e che il Croce stesso (Ferrari, id., p. 8) parlando della canzone La bella Franceschina, lascia capire come questa potesse cantarsi . . . ne la Bustachina.» —

Nel rarissimo apuscolo Opera nuova ecc., si ha precisamente una Franceschina (e dico una giacchè il nome passò alla designazione di un genere — v. Lovarini, *Agg.*, p. 18) cantata sulla Bustachina [1]).

Nella «Opera nuova» citata al n.⁰ 20 si ha una canzonetta in dialogo fra il servo affamato (Trastullo) ed il padrone, con una variazione analoga a quella suindicata senza però le aggiunte; «da filibustachina» che sono invece sostituite da versi. In una rara stampa dell'*Alessandrina*: Testamento / opera novamen- / te composta, e data in luce. / Per *Vincenzo Citharedo* / *da* Vrbino / In Vrbino, Per Bartholomeo Ragusij, 1589, trovo un altro accenno alla canzonetta:

> Lascio che tutt' i Mastri di cucina
> Col fiasco appresso possan lavorare,
> Cantando sempremai la Bustachina.

[28]

## L' Historia di Liombruno, *capitolata dal sig. Cacamuschio Puzzardo,* ecc.

La Storia di Liombruno, il quale fece per incanto e specialmente coll' aiuto di certi famosi stivali, dei viaggi meravigliosi, con la massima

[1]) Opera nuova / di stanze; capitoli, barzelette / & altri nuovi suggetti / Composta per Zan Bagotto, poco in testa & / mancho indosso, e niente in borsa / Alias della casada del Nullatenentis &c. // M D LXXVI.

4 cc. n. n. [*Miscell. Marciana* 2223. 2].

Il Rossi, trasse da ques opuscolo la lezione de La bella Franceschina, che riprodusse nelle Lett. di A. Calmo, p. 415.

prontezza, fu assai diffusa. La ricorda il Calmo nelle *Lettere* (ed. Rossi, p. 244); il Cat. Libri ne descrive tre edizioni (nn.[1] 1111—1112—1113); il Passano una rarissima del sec. XV conservata nella *Melziana* e altre sette dei secoli XVI—XVII; altre ancora il Segarizzi, *op. cit.*, e il Milchsack-D'Ancona, *Due farse* ecc. Una redazione popolare moderna in prosa fu pubblicata dall' Imbriani, *La novellaia fiorentina*, Livorno, 1877, pp. 440—454, che vi aggiunse (pp. 454—471) la ristampa di un poemetto popolare, pure moderno, e il ricordo di Poncino della Torre, cremonese, il quale nel curioso volumetto Le piacevoli et ridicolose facetie, Venezia, 1626, ebbe a narrare di un tal Filippo Mastrucci che "cominciò a voltare quando Buovo d' Antona, quando dama Rovenga dal Martello, quando Aiolfo di Barbiconi, quando la vita del francese Gargantuaso, e quando la frottola di Liombruno,,. Un altro ricordo è nel c. XVII del Bertoldo.

La redazione italiana del Cantare di Liombruno fu edita definitivamente da E. Levi, in *Il Fiore di leggende*, Bari, Laterza, 1910; R. Köhler studiò acutamente la diffusione del "motivo., nella novellistica europea e le numerose propaggini che si abbarbicarono intorno allo schema primitivo. Cosí, per la sola Italia, enumerò nell' Introduzione ai *Lais di Maria di Francia*, editi da Carlo Warncke, le seguenti leggende popolari: D. Comparetti, *Novelline popol. ital.*, n. XLI; *Tuscan Fairy Tales*, London, s. a., n. X; T. F. Crane, *Italian Popular Tales*, London, 1885, p. 351; A. de Nino, *Usi e costumi abruzzesi*, III (Fiabe), Firenze, 1883, n. LXIX; G. Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popol. sicil.*, n. XXXI; G. Alton, *Proverbi, tradizioni e aneddoti delle valli ladine orientali*, Innsbruck, p. 131. Le assonanze del Liombruno col Lai de Lanval, coi cantari del Bel Gherardino e della Pulzella Gaia, con un racconto dei fratelli Grimm nelle Kinder- und Hausmärchen furono studiate da E. Levi, in *I Cantari leggendari del popolo italiano nei sec. XIV e XX (supplem.* n. 16 del *Giorn. stor. della letterat. ital.*, Torino, 1914.

G. Widter, A. Wolf, K. Köhler, *Volksmärchen aus Venedig in Jahrbuch für romanische und englische Literatur, hgg. von* L. Lemke, Leipzig, 1866, vol. VII, p. 147.

*Die Lais der Marie de France*, Halle, 1900, p. CXVI e segg.

[29]

## Il testamento di Faustin da Terdocio, ecc.

Il Rossi, *Lett. di A. Calmo*, p. 403, ci dà le notizie seguenti: Testamento novamente / fatto, per messer / Faustin Ter / dotio. «Sul frontispizio / stesso una silografia rappresentante un maestro in cattedra e intorno a lui, sui banchi, dei ragazzi, che leggono; opuscolo di otto carte segnate A—B (mm. 98 × 147), stampato a due colonne in caratteri gotici, senza note tipogr., ma certo della fine del sec. XV o tutt' al più del principio del XVI (*Misc. Marc.* 2147. 3.). Il testamento comincia: *Notarius Loquitur.* Silentio, ogiuun stia cheto / ch' io vi dico un secreto.

Intorno a Faustino da Terdocio o Tradocio, vedi Carlo Tonini: *La cultura letteraria e scientifica in Rimini dal sec. XIV ai primordii del XIX*, Rimini, 1884 - I - 349 8. Oltre che del Testamento ora citato, egli è autore di altre operette volgari, pure di indole popolareggiante, le quali nel secolo XVI godettero di una discreta fortuna . . . .»

Intorno al favore che godono questi testamenti burleschi nella letteratura popolare vedi: Rossi, *op. cit.* p. 149; Merlini, *Saggio di ricerche* ecc., p. 56.

[30]

## Le facetie del Piovano Arlotto *in verso lirico*, ecc.

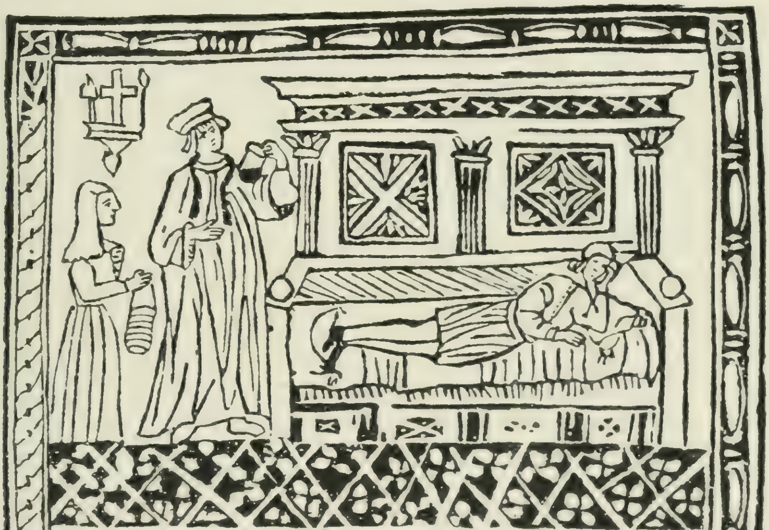
Per il Piovano Arlotto, ricordato dal Calmo (*ediz. Rossi*, p. 19), rimandiamo alla Vita premessa da G. Baccini all' edizione delle *Facezie*, Firenze, Salani, 1884. Fra le ediz. moderne ricordiamo la «Scelta / di facezie, motti, burle e buffonerie/del/Piovano Arlotto/ ed altri autori / Riviste e corrette con somma diligenza // In Lucca / 1818 / Presso Francesco Bertini, con approvaz. / Incisione in legno sul frontespizio.

È un opuscoletto di 72 pp., in 16 picc. A p. 61 cominciano le buffonerie del Gonnella; a p. 65 le facezie del Barlacchia; a p. 67 quelle di diversi.

[31]

## Il Gonella *tutte l' opere comentate* ecc.

Il noto poemetto, secondo un' ediz. di Firenze, Baleni, 1588, fu ristampato dal Gabotto, *L' epopea del buffone*, Brà, 1893; lo Zalla lo riprodusse di su



Le piaceuolissime Buffonerie del | Gonnella. Firenze, Lorenzo Arnesi, 1615.

una stampa della *Nazionale* di Firenze, appresso Lorenzo Arnesi, l'anno 1615. Ricordiamo inoltre la ristampa del Passano: «Facezie del Gonnella secondo un' antica rarissima stampa, Genova, 1862. (Ediz. di 62 esempl.).

Per le numerose riproduzioni, cfr. Passano, p. 36; Milchsack-D'Ancona, p. 276; Segarizzi, n.⁰ 157; Matteucci, n.⁰ 10. Per le notizie intorno al

Gonnella, buffone alla corte di Ferrara, e a Francesco di Mantova, che primo ne versificò le *Facezie*, rimandiamo ai lavori del Passano e del Gabotto.

[32]

## Falconetto sopra la Macharonea, ecc.

Il poemetto cavalleresco è ricordato dal Folengo fra i libri su cui studiò Baldo. Cfr. la nota al n.⁰ [2]. Per la bibliografia cfr. il Melzi-Tosi, p. 147. Una rara stampa, calcata sulle ediz. che circolavano ai tempi del Croce, è la seguente:

LIBRO / Chiamato / FALCONETTO, / Nel quale si contiene le grandissime / prodezze fatte contra li / Paladini di Francia. / Et del successo della sua morte. / Cosa molto dilettevole da leggere. // xil. // In Trevigi, M DC LXXIX. / Per Francesco Righettini / Con Licenza de' Superiori.

In 12; cc. 42, n. n., con segn. A (1—6) B (1—6) C (1—9). 34 ll. p. pag.; picc. fig.

[33]

## Rinaldo appassionato, *con le sue annotazioni* ecc.

Il Cat. Libri 1847 ricorda due rarissime edizioni di questo poemetto. Rinaldo appassionato nel quale si contiene molte battaglie d' arme et damore. Vineggia. Gio. Andrea Vavassore detto Guadagnino. 1538. (in 8). La seconda «nuovamente stampato, con la gionta» è di Milano, Valerio de Meda [circa 1550]. Per altre ediz. cfr. Melzi-Tosi, p. 258.

Della larga popolarità di questo poemetto fanno fede le molte ediz. successive. Per il sec. XVIII ne ricordiamo una di Venetia et Bassano, un' altra di Todi, una terza di Venezia, Remondini. Ancor oggi si continua a ristampare. Ne abbiamo infatti un' ediz. in cinque canti, con gli argomenti a ciascuno, della Tipografia Fiorentina, 1867; una seconda di Prato, Contrucci, 1876; una terza del Salani, Firenze, 1897. Quest' ultima però non è che un rifacimento in sunto (44 ottave), del Rinaldo appassionato: l' autore della compilazione, Angiolo Michelini, chiude il poemetto con questi due versi:

Che financo nel secolo presente
Fa col suo nome innamorar la gente.

[34]

## Il lamento di Pietro Strozzi, e quello della Sig. Prudenza Anconitana ecc.

Per maggiori notizie su questo componimento cfr. il D'Ancona, *La p. pop. it.*, p. 85, in cui si hanno ricordi di altri produzioni popolari riguardanti le sfortunate vicende di Siena. Il Medin e il Frati lo riprodussero da una stampa del sec. XVI senza indicazione di luogo e di tempo (*Lamenti storici*, Verona, 1894, IV, 100 e segg.); e lo Zalla di sulla stampa seguente:

LAMENTO / DI PIERO STROZZI. / . . . . [silog.] Stampata in Firenze, Per Domenico Giraffi. / Con licenza de' Superiori.

*s. a. ma primi del sec. XVII.*

*in-8. 4 cc. n. n. seg. A. c. rich. (Archivio di Stato di Firenze).*

[Lamento:]
*a*) SPesse volte fortuna ingiuriosa
Barzelletta della Città di Siena.
*b*) SOno Siena sfortunata.
[Sonetto:] Marforio, e Pasquino parlano insieme.
*c*) Chi giuoca, o la. — Francia, e l'Imperadrore.

Per Madonna Prudenza ricordiamo che avvelenò il marito Matteo Cecchi e fu giustiziata in Firenze nel 1549. Nella *Tavola delle arie antiche e moderne* del Caferati, si trova citato: Prudenza e Aria di Prudenza. Cfr. D'Ancona, p. 498, il quale ricorda l' ediz. del Sermartelli, 1623; e quella di Prato, Vannini, 1841.



LAMENTO | DI PIERO STROZZI |. Firenze, Giraffi, primi del sec. XVII.

Fu ristampato ancor più recentemente: Pietoso lamento/che fece la signora/Prudenza Anconitana/prima che fosse condotta alla giustizia/con l' aggiunta di tutto il caso/successo, quanto disse e scrisse di sua propria mano// xilogr. Prudenza condotta al patibolo// Prato/A spese di M. Contrucci e CC../1866./

Opusc. di 4 cc.; in 4.⁰ Il lamento (49 terzine) comincia: Fuggir non si può mai quel che 'l ciel vuole. Fin.: Ed a tutti costor pace e concordia. Segue un »Sonetto nella morte di Madonna Prudenza«.

[35]

## Marfisa Bizzarra, *sopra l'humor delle donne,* ecc.

Intorno alla *Marfisa Bizzarra*, poema cavalleresco in quattordici canti, ed al suo autore, G. B. Dragoncino, da Fano (1497—?) cfr. il Melzi-Tosi, p. 142; Gino Luigi Palmarini, *Due poemi poco noti, del sec. XVI*, Padova, Gallina, 1899; G. Castellani, *Un opuscolo sconosciuto di G. B. Dragoncino da Fano*, in *La Bibliofilia*, anno VII, p. 177 e segg.

La prima edizione del poema è quella del 1531. (Milano, *Trivulziana*.)

Marfisa Bizarra / di GIOUAMBATTISTA / DRAGONCINO DA FANO:/.... In fine: Stampato in Vinegia a di. XV./di settembre M. D. xxxl./per Bernardino di Viano/Vercellese.

L' Essling, *Les livres à figures venitiens*, cita due ediz. di poco posteriori. Ebbe numerose ristampe nei secoli XVI, XVII, XVIII; il Castellani, *op. cit.*, ne ricorda sette; il Cat. Libri 1843 tre: (nn. 1088, 1089, 1090).

Intorno al Dragoncino, sul quale pubblicheremo presto uno studio, manca ancora un lavoro complessivo che ne metta in evidenza la nomèa, sia pure rusticale, e la numerosa produzione. Giacchè egli non fu soltanto l' accetto cantore della *Marfisa*, ma ebbe forse maggior fama tra i volghi per l'*Amoroso ardore*, di cui il *British Museum* conserva l'ediz. di Bernardino di Viano (Vercelli, 1536), per le *Stanze in lode delle nobil donne venitiane del secol moderno*, di cui la *Marciana* possiede l' ediz. del 1547, per la *Prodica vita di Lippotopo*, che il Berni assegnò all'Aretino, per i *Lugubri versi*, di cui la *Marciana* possiede la rarissima stampa del 1526 e finalmente per la *Nobilità di Vicenza* di cui il *British Museum* possiede l' ediz. di Venezia, per Francesco di Aless. Bindoni e Mapheo Pasini, compagni, 1525.

Una stampa di due carte, conservata, per quanto mi sappia, in esemplare unico nella *Colombina* di Siviglia, gli assegna una nuova produzione popolare, così descritta dall' Essling, *Les livres* ecc., n.º 2289.

**Nouella di frate | Battenoce. | Al gẽtile e virtuoso messer | Francesco Maria | Malchianello | nobilissimo | Vicenti | no: | Giouã battista Dragõzino | da Fano.**

2 ff. n. etc. et n. s. — C. rom; titre g. — Pièce de sept octaves. — Page du titre: encadrement à motif ornemental sur fond de hachures. Au verso, en tète de la page: vignette au trait, mediocre; deux hommes frappant à coups de bâtons un personnage étendu à terre, et qui, se soutenant de la main gauche, lève le bras droit pour protéger sa tête.

V. du 2$^{me}$ f.: Finis / ¶ In Vinegia nel anno. 1525. / Del mese di settembre.

Au bas de la page, vignette: deux religieuses et une autre femme près d'un lit où est couchée une malade (v. repr. p. 512).

Il ballo, PASSO E MEZZO, cui allude il Croce, è ricordato dal Calmo (ed. Rossi, p. 413), dal Garzoni, *Piazza universale di tutte le professioni*, Venezia, Somasco, 1587, p. 542; da M. Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*, Venetia, Galetti, 1581, che ne dà la teoria e la musica; da G. A. Terzi, *Intabolatura di liutto*, In Venetia, 1593. Per queste e altre citazioni v. il Rossi, *loc. cit.*

[36]

## Il Gioco de Scacchi, *in lingua spagnola*, ecc.

Riteniamo questo titolo, del pari che il *Commento sulla Bazzica*, completamente immaginario, quantunque dalle antiche raccolte potrebbe uscir uori un componimento sul *Gioco degli Scacchi*, dello stesso tenore di quello del *Gioco di Primiera*, cui abbiamo accennato al § [20].

Per lo Strascino da Siena e per il mal francese c'è tutta un'interessante bibliografia, alla quale rimandiamo per maggiori notizie.

C. Mazzi, *Le Rime di Niccolo Campani detto lo Strascino da Siena*, Siena, Gati, 1878; Ademollo, *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel carnevale di Roma*, Firenze, 1886, pp. 78—79; V. Cian, *P. Bembo e Isabella d'Este Gonzaga*, in *Giorn. stor.* IX, 132; Luzio-Renier, *Contributo alla storia del mal francese ne' costumi e nella letterat. ital. del. sec. XVI*, in *Giorn. stor.* V, 408-9; V. Rossi, *Lettere di Messer Andrea Calmo*, prima appendice, p. 371.

Assai interessante è il ricordo tramandatoci dalla *Cortigiana* dell'Aretino.

Scena IV.

Furfante che vende istorie, M. Maco e Sanese.

Furfante. A le belle istorie, a le belle istorie.

M. Maco. Sta' cheto, che grida colui?

Senese. Debbe esser pazzo.

Furfante. A le belle istorie, istorie, istorie, la guerra del Turco in Ungheria, le prediche di fra Martino, il concilio, istorie, istorie, la casa d'Inghilterra, la Circumcision del Vaivoda, il sacco di Roma, l'assedio di Fiorenza, lo abboccamento di Marsiglia con la conclusione. Istorie, istorie.

M. Maco. Corri, vola, trotta, sanese . . . .

Scena VI.

Sanese. Eccola leggete la sopra scritta.

M. Maco. La vita de' Turchi composta per il Vescovo di Nocera. O che ti venga il grosso, che vuoi tu ch' io faccia dei Turchi? Mi vien voglia di nettarmene presso ch' io nol dissi. Or tolli.

Sanese. Io gli dissi i cortigiani, et egli mi diede questa, e disse: Di' al tuo padrone se vuole il mal francioso di Strascino da Siena.

M. Maco. Che mal francioso? . . . .

[37]

## Naspo Bizzaro *sopra la consulta delle Rane,* ecc.

«Ha i suoi lepori e i suoi sali questo poemetto.» Così il Gamba, nella *Serie dei testi ven.*, 83. E aggiunge: «Naspo Castellano, cioè del sestiere di Castello, essendo stato maltrattato in amore da Cate Biriota, cioè della contrada di Biuri in Venezia, ne' travagli della gelosia indirizza alla crudel sua nemica quattro interi canti, co' quali infine si raccomanda onde ottener compassione e corrispondenza. La ottiene e diventa suo sposo.»

Del Naspo Bizzarro, che come è noto, è stato composto da Alessandro Caravia, il Gamba cita come prima ed assai rara edizione, quella di Venezia, per Domenico Nicolino, 1565, in 4, con fig. in rame. Ne segue una seconda, di poco più recente (Cat. Libri 1847, n.º 1666); una terza «con la zonta del lamento che fà per averse pentio de aver sposao Cate Bionda Biriota» di Venezia, per Piero de Domenego, s. a.

Altre ediz.: Trevigi, 1612; Trevigi, Righettini, 1628; Venetia et Bassano, Gio. Ant. Remondini, 1683 (quest' ediz., secondo la nota del Cat. Libri (n.º 1669) offre un gran numero di varianti sulla precedente), Venezia, Ant. Remondini, s. a.

Il Molmenti, *St. di Ven.*, II, 265 (ed. 1906) riprodusse il frontespizio della stampa del 1565.

[38]

## Menon, e Begotto sopra Iginio, *con un discorso,* ecc.

È noto come gli autori delle rime, cui ha voluto alludere il Croce, fossero A. Rava, G. B. Maganza, B. Rustichello. Il Cat. Libri 1847 ne segnala parecchie edizioni: Le rime di Magagno, Menon e Begotto, in lingua rustica padovana, con una tradottione del primo canto dell' Ariosto, Venetia, Dom. Farri, 1563, in 8 (n.º 1692). Altre ediz.: Vinegia, 1565, in 8 (n.º 1693); . . . . con molte additioni . . .; Venetia, Bal. Zaltieri, 1596, 3 voll. in 8 (n.º 1694); Venetia, G. Bizzardo, 1615, 4 parti (n.º 1695); Venetia, G. B. Brigna, 1659, 4 parti (n.º 1696). Del Maganza (Menon) ebbe notevole tuccesso la Vettuoria incontra el Turco ecc. Cfr. Segarizzi, 188.

[39]

## Il gioco di trappola, *in foglio, con la gionta,* ecc.

G. Rua nel suo studio Di alcune stampe d'indovinelli, *Arch. tradiz. popol.*, VII, 427 e segg., ricordó uno scrittore d' enigmi del sec. XVI,

abbastanza conosciuto, la cui opera incontrò in quel secolo grandissimo favore. Angiolo Cenni, piú noto sotto il nome di Risoluto, della *Congrega de Rozzi* di Siena, della quale egli fu uno de' fondatori, compose molti enigmi in sonetti, che furono parecchie volte ripetuti. Tre suoi sonetti enigmatici, La Penna, Il giuoco di Trappola ed Il naso, si trovano, senza che ne sia citato l'autore, nella Raccolta di Sonetti fatti da indovinare, composti da valentissimi autori molto artificiosi. Stampati in Bologna da Gian Battista di Faelli ad instantia di Damano Fido Pastore ecc. s. a., ai nn. 6, 7, 8. Probabilmente il Croce ha alluso a questo componimento. Per maggiori notizie sul Risoluto, cfr. Mazzi, *La congrega de' Rozzi*, Firenze, 1882, p. 256 e segg.

[40]

## La rotta di Ravenna, *in ottavo*, ecc.

Intorno a questo fatto d'arme gli opuscoletti si rincorsero ininterrotti durante i primi decenni del secolo XVI. Le più antiche ediz. portano la seguente didascalia: Rotta facta per li signori francesi contra li ispani appresso Ravenna nel 1512 (Cat. Libri nn^r. 1295 - 1296); quelle veneziane dei Bindoni: El fatto darme fatto in Romagna sotto Ravenna con el nome de tutti li signori et capitani morti feriti et presi de luna et laltra parte (Cat. Libri nn^r. 1297—1298). Nelle ediz. fiorentine compare anche il nome dell'autore, l'Altissimo. La Rotta di Ravenna / Composta dall'Altissimo Poeta Fiorentino, con / vna giunta di venti stanze posta nel fine / Nuovamente ristampata e ricorretta. S. a. [prima metà del sec. XVI]. Altra ediz. del 1568. Questi due esemplari, conservati nella *Trivulziana*, sono descritti dal Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, London, 1897.

Per altre ediz. confr. l'Essling, *op. cit.*, il Segarizzi, il Milchsack-D'Ancona, ecc. Per l'autore v. lo studio del Renier.

Con «la presa di Rodi» il Croce ha inteso ricordare il Lamento ecc. che ebbe notevole fortuna durante tutto il cinquecento. Un'ediz. ricordata dal Cat. Libri 1847 (n.⁰ 1335) è la seguente: El lachrimoso lamento che fa el gran mastro de Rodi con li soi cavalieri a tutti li principi de la christianita nella sua partita, con la presa di Rhodi. Vineggia, Agost. Bindoni. S. a., ma verso 1540. Un'altra ediz. è segnalata al n.⁰ 1336.

Il componimento appartiene a Bald. Olimpo da Sassoferrato, il quale l'inserí nella Nova Fenice, uno dei migliori suoi libretti. Il Ferrari per primo avvertí la paternità dell'Olimpo, e a testimoniare la popolarità della poesia addusse il ricordo dell'Aretino (*Ragionamenti*, l. I). Si compone di ottave, ed è compreso in mezzo a strambotti e a lamenti storici. Allorchè i Bindoni e il Pasini, editori ufficiali, diremo così, dell'Olimpo, non sapevano come riempire le carte vuote di qualche opuscoletto, toglievano dalle opere del Sassoferrato, qualcuna delle poesie piú accette. Ecco perché gran parte di questa produzione, che crediamo anonima, ha invece ben definita origine. Per la Nuova Fenice, di cui presto ci occuperemo, segnaliamo la rara stampa della *Nazionale* di Firenze:

Libro damore / Composto per Baldassarre / Olimpo da Sassoferra / to intolato no / ua Phenice. Strambotti de lode bellissimi - Strambotti de historie dotti e tersi - Serenate - Immascarate - Madrigali 32 - Sonetti - Capitoli - Frottole - Lamento de Rode - Pianto de Italia - Capitoli a Francesco Maria duca d'Orbino - Capitolo de Giouan Paul Baglione - Morte del signor Gismondo da Camerino - Lode di Sassoferrato.

In 8 picc. Nell' ult. c. (v): Stampato in Vinegia per Nicolò di / Aristotile detto Zopino / MDXXVI. cc.

Le altre ediz. della N. Fenice, in cui figura sempre il Lamento di Rodi, sono le segg.: Venezia, Bindoni, 1524; idem, 1526; idem, 1530; Venezia, Nic. di Aristotele detto Zoppino, 1529; Venezia, 1535; Venezia, Bernardino de Bindoni, 1538. Di quest' operetta si ebbero alcuni rimaneggiamenti del sec. XVIII, sotto il nome di Francesco Ricci, Padovano, pubblicati, s. a., in Viterbo & in Pistoia e in Lucca, per Salv. e Giov. Dom. Marescandoli.

Come foglio volante questa poesia si diffuse trionfalmente da un capo all' altro d' Italia: per la sola *Marciana* il Segarizzi cita tre esemplari: cfr. nn. : 105, 151, 187.

[41]

## La Caravana *in quarto, con la gionta di dietro sopra la fava franta*, ecc.

Una prima ediz. di queste rime piacevoli di diversi autori, raccolte da messer Modesto Pino, fu quella di Sigismondo Borgogna, 1573, in 8°. Seguí poco dopo quella del Farri, MDLXXVI.

DELLE RIME / PIASEVOLI DI / DIVERSI AVTTORI / NVOVAMENTE RACCOLTE / DA M. MODESTO PINO / ET INTITOLATE / LA CARAVANA. / Part prima.

(Contengono: Il primo canto di Urlando Furioso, nuovamente trasmutao. Le berte, le truffe, i arlassi, e le magnarie, che usa le puttane a i so bertoni recitae da Nico Calafao da l' arsenale ecc. ecc.).

Il Gamba, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*, 1832, p. 87, avverte che solo la prima parte fu pubblicata e che i sonetti, le disperate, le canzoni, le mattinate, i capitoli in essa contenuti sono scritti, per la maggior parte, con molta grazia. Cita inoltre le successive ediz. venete di Altobello Salicato, 1580, in 12; Domenico Imberti, 1609, in 12; di Trevigi, per Angelo Righettini, 1612, in 12.

[42]

## La canzone del Toresan, *a tre voci*, ecc.

Il Calmo, Lett. 18, libro IV, esclama: «. . . . al piú del volgo ghe piase . . . el toresan che canta in su la torre . . . .» Il Rossi, in appendice alle *Lettere* stesse (p. 426), riporta le due stanze della canzone che le antiche stampe ci hanno trasmesse. Tali edizioni sono: Villotte alla / Padoana con alcune napolitane a quattro voci / Intitolate villotte del Fiore / Nuovamente ristampate et corrette / a quattro voci, In Venetia. In fine: In Venetia, appresso Francesco Rampazzetto MDLXVI. [*Nazionale* di Torino, Q$^{m}$ VI 95]. Il primo libro / de Villotte alla Padoana / con

alcune Napolitane a quattro voci, Intitolate Villotte del Fiore / Novamente per Antonio Gardano ristampate / In Venetia appresso / di Antonio Gardano 1564 [Firenze, *Bibl. Landau*].

Il Rossi riprodusse la canzonetta, in *op. cit.*

[43]

### La canzona della Lavandara, *opera nova di mezo foglio,* ecc.

Il Croce allude ad una sua canzonetta, registrata dal Guerrini al n.° 146.

La Filippa / da Calcara / la quale va cercando di far bucato. Dove s' / intende la gran prova che fa una / valente lavandara / di Giulio Cesare Croce // In Bologna per gli Er. del Cochi / Con Licenza de' Superiori. — Incisione che rappresenta due donne che lavano ad un gran vaso. Quattro carte piccole. — Contiene una canzonetta di 31 strofe di quattro ottonari ciascuna ed il ritornello - -Donne mie son lavandara. — Vanti sperticati:

Faccio poi bucate grosse
E di tanta biancheria
Che portar non le potria
In tre volte una somara,
Donne mie son lavandara.

Il Cat. Belvisi ne ha una edizione di Bologna 1695, che è di Domenico Maria Pulzoni ad istanza di Girolamo Cocchi. — Gli eredi del Cocchi la stamparono anche nel 1628 e ne ho visto una edizione senza data di Antonio Pisarri dove sul nome dello stampatore era stato sovrapposto ed incollato un cartellino stampato col nome di Girolamo Cocchi. — Ad istanza di Girolamo Cocchi fu stampata anche dal Peri nel 1716. —

[44]

### La Minchiona, *in stil Roico alla Bergamasca,* ecc.

Non sappiamo a che cosa voglia alludere il canterino bolognese. È però probabile che questo passo non abbia alcuna corrispondenza con documenti di poesia popolare.

[45]

### Lipotoppo *contra la compagnia della Lesina,* ecc.

Troviamo questo poemetto in una rara ediz. del 1536, così descritta dell' Essling, *op. cit.*; II, 2: Amoroso ardore del Dragoncino da Fano. / Etiam / la prodica uita di Lippotopo.

In 8, 32 ff. n. ch., s.: *A - D*, par 8. C. rom., 27 vers, et, à la fin, 3 octaves par page.

A la fin: . . . Stāpato ī Vinegia, / per Bernardino di Viano da Vercelli. / a di. XIX, del mese di Luglio. / M. D. xxxvi. (Londres, *British Museum*).

Il Libri, che ne possedette un esemplare (n.° 1522), aggiunse questa noticina: «La vie de Lippotopo, poème burlesque en *ottave*, est un des ouvrages les plus rares de l' Aretin comme l' atteste le Berni dans la vie qu' il a composé de ce satirique célèbre.» E il Berni, nella *Vita dell' Aretino*

(p. 169, ediz. Daelli): «Fece [l' Aretino] il lamento della Madonna il concilio e la pompa del Papa e dell' Imperatore, la circoncisione del Vaivoda, fece il capitolo del Mellone a comparation dei miei, il qual Quinto Gherardo si caldamente rubò, con tutto quello, ch' egli mette nella Cortigiana commedia, sotto il nome di furfante che vende istorie.» E più oltre (p. 172): «Compose la vita di Lippotopo, la quale trovata dal Dragoncino, è stata data fuori in suo nome. Avrebbe fatto cose piú dotte . . . .»

Ma come il Biagi mosse dei dubbi circa l' attendibilità di talune notizie contenute nelle *Librerie* del Doni, cosi potremmo ripetere noi per alcune affermazioni del Berni. Ritorneremo sull' importante argomento. Segnaliamo inoltre una novella di G. Floro, intitolata pur essa Lippotopo. Cfr. Passano, *op. cit.*, p. 207.

Quanto alla *Compagnia della Lesina*, il Croce allude ad un suo libercolo, ricordato dal Guerrini a p. 476 della sua *Monografia* (n.° 253).

«Le tanaglie / da doperarsi / insieme con la lesina / dove si tratta di grandissima utilità che ha / nove guadagno et consolatione / che tranno tutte l'arti del mondo et le citta insie / me che seguitano la sottilissima compagnia / della lesina, tirata in barzelletta / di Giulio Cesare Croce // Stampato in Viterbo et ristampato in / Orvieto. Con licenza de' Superiori. — Il frontispizio ha un fregio che rappresenta un centauro - Quattro carte piccole che contengono una canzonetta di 27 strofe, la prima di quattro, le altre di sette ottonari col ritornello - Tutto il mondo si lamenta - Non è che il desiderio di ascrivere tutti gli umani alla benemerita compagnia. Per farti un idea di questa, consulta: Della famosissima Compagnia della Lesina, dialogo capitolo et ragionamenti. Ferrara - Vittoria Baldini - 1590. — Reimpresso a Trevigi, 1601, Fabrizio Zanetti — e — poi a Venezia 1612, 1666 ecc. — Vedi anche: Capitoli da osservarsi inviolabilmente da tutti li confrati della onorabile Compagnia della Lesina, con alcune stanze (P. Strozzi) senza luogo et anno e reimpressi a Siena, 1598. — Anche: Compagnia della Lesina et della Contralesina — Venezia Paolo Baglioni 1664, con agg. — Giorgio Drandio nella sua biblioteca classica (Francfort, 1625, part. II p. 234) cita: Della famosissima compagnia della Lesina, dialoghi capitoli et ragionamenti con la giunta di una nuova riforma additione ed assotigliamento in tredici punture della punta d' essa Lesina. Vicenza, Ciotti, 1600 in 4°-Nella Bibl. di Siena sono questi due opuscoli: Manichi aggiunti alla Lesina da M. Tranquilla Uncinati. Vicenza, 1602 in 12 - c - La controlesina overo ragionamenti e costituzioni del pastor Monopolitano. Venezia, 1604, in-8 -.

Poi: - Dialoghi sopra l' honorabile Compagnia della Lesina. Vicenza. Heredi di Perin Librario 1602 — La pietra per assotigliare la Lesina. id - Ragionamenti del Capitan Trivello Foranti. Vicenza, Giorgio Greco, 1602. — Messer Aguccione degli appuntati. Vicenza. Er. di Perin Libraio, senz' anno. — Madonna Forbicotta, presso gli stessi - 1602 - Il punteruolo, scalco della Signora Lesina. id - Il rampino, servitore ecc. id. — La molletta, sorella ecc. id. — La

fortuna. Il rastello - La sferza - I ricordi di Filocerdo, id., 1599 - Il nuovo assotigliamento ecc. ecc., insomma tutta una letteratura. — Opuscoli tutti varissimi. — Si noti anche La lesina novament aguzza da la so nibilissima compagnia ecc., portà in ottava rima da Zmgnan Mgnan (Gerniniano Magnani) Bologna, Stamperia Carnevale 1692 - Tutti poi sanno che a Firenze esiste una Compagnia della Lesina o Accademia de' Lesinati la cui fama passò l' Alpi, trovò imitatori ed emuli. L' Impresa era una Lesina col motto: L'assotigliarla più, meglio anche fora - Vedi Quadrio, *Stor. e rag. di ogni poesia*, vol I, p. 71 - Nell' indice delle opere del Croce, dato dai Cocchi nel 1640, è anche una Selleria dei Lesinati - che trovai fra i suoi mss. È un volume di dialoghi con certe illustrazioni a penna che qualche volta non mancano di disinvoltura. Non è però autografo. —» Vedi anche al numero 157 della Bibliografia del Croce, l' opuscolo: La vera / regola / per mantenersi magro con / pochissima spesa / scritta da M. Spilarcione de' Stitichi / correttore della nobilissima com/pagnia della Lesina/

[46]

## La Mosca mora, *a otto faccie*, ecc.

Nella *Bibliot. di letter. popol.* del Ferrari, a p. 258 è riportato un canto, tolto dal *Cod. Palat.* E. 5. 9. 27, scritto nei primi anni del sec. XVII, che comincia:

> Come di ragno di mosca mora
> Vidi azzuffarsi la suocera e la nuora
> Che sempre si dirà sol di questa traditora.

Il Ferrari ritenne questa canzone molto più antica dell' epoca in cui fu scritta nel codice, e doveva essere probabilmente un giuoco fanciullesco. Il Rossi infatti la ritrovò in un' antica stampa popolare della *Marciana* che illustrò in *Giorn. stor.* IX, p. 289 (nota) e in *Arch. p. le tradiz. popol.* VII, 193 e segg. Della vecchia filastrocca della *Mosca mora*, della quale il popolo conserva memoria ancor oggi, parlò anche il Novati nello studio sulla *Raccolta di Fr. Reina* (n.º 54), e vi accennò il Barbi nelle osservazioni *Per la storia della poesia pop. in Italia* (*Studi dedicati a Pio Rajna*, Fir., 1911, 103, in nota).

Lo Zalla riprodusse l' interessante opuscolo marciano, già additato dal Rossi.

Varie Canzoni alla villotta | in lingua Pauana. | Composte per gli virtuosi compagni | albonor delle signorie vostre. [silog.]

*s. l. n. a. ma Venezia (?) verso la metà del sec. XVI.*
*in-8. 4 cc. n. n. s. segn. nè rich. (Bibl. Marciana di Venezia).*

[Cantilene e filastrocche:]
*a*) MIa mare e anda al mercho.
*b*) LA pontega mia madre / in questa notte.
*c*) Sentomi la Formigola su la Gambetta.
*d*) E Salta fora il ragnio de lo ragnario.
[Sonetto raffazzonato e mutilo:]
*e*) Ite vaghi ogeletti al dolce letto.
[Licenza del cantastorie:]
*f*) Bergamaschi son tondi e gros.

Per ciò che riguarda il «condurre l' orso a Modona», ci soccorre un ricordo del TASSONI, *Pensieri*, L. IX, quest. 10: «Nella Garfagnana, valle del ducato di Modena, la più nobile e popolata di quante ne siano fra le coste dell' Appennino, sono cinque terre, fra l' altre: Metello, Rocca, Vila, Bvicco e Campogrande, tutte e cinque comprese sotto questo nome di Soraggio, e abitate per lo più da' pastori, che ricchi d' armenti, e di gregge menano vita, quale favoleggiano i poeti, avere già menata gli arcadi anticamente. Questi abitando dalla parte più alta, presero già in enfiteusi, o come dicono essi, a livello da' Principi della casa d' Este alcune boscaglie del Monte, con obbligo di dare ogni anno alla Camera Ducale, in luogo di ricognizione e di canone, un orso vivo (di che allora n' erano pieni que, boschi) e di condurglielo infino a Modona, per consegnarlo ivi in mano del Soprastante delle Saline, che poi per acqua il mandava a Ferrara. Ora essendo durata questa ricognizione molti anni, con fastidio grande de' Soraggini, cominciò fra loro il proverbio di M e n a r l' o r s o a M o d o n a; — imperocchè non sempre se ne poteano avere de' giovinetti: e il condurre ogn' anno un animale silvestre, e feroce per ispazio di cinquanta miglia, la più parte dirupi e balze, riusciva molto più difficile impresa di quella, ch'eglino da principio s' erano immaginati . . . .»

Dice quindi il TASSONI come, in seguito a supplica rivolta al Principe, la servitú di dare un orso, fu commutata in un canone anno di 10 scudi di argento. Aggiunge che la supplica suindicata si conserva, e che i Garfagnini asseriscono avere scritture e memorie antiche degne di fede, relative al fatto. Cfr. anche il « M a l m a n t i l e R a c q u i s t a t o », con note del BISCIONI Ed. di Prato - tomo IV.

Varie Canzoni alla villotta in lingua Pauana.
Composte per gli virtuosi compagni a lbono: delle signore vostre.



Varie Canzoni alla villotta | in lingua Pauana. |
S. l. n. a. ma Venezia, verso la metà del sec. XVI.

[17]

La Barca del mio Amore, *in foglio aperto*, ecc.

Nel noto c e n t o n e pubblicato dal FERRARI il verso 81 suona così: L a b a r c h a d e l m i o a m o r e / Stanotte se ne va. Per la canzonetta C h e f a

il mio Amore, ecc., ci soccorre una notizia del D'Ancona, *La p. pop. it.*, p. 109. «Negli Ingannati, commedia degli Accademici Intronati di Siena, la fante Pasquella canta (IV, 6) allo spagnuolo che le vorrebbe entrare in casa, una canzone, la cui prima metà trovasi, com' è noto, nel Decamerone:

Fantasima, fantasima,
Che dí e notte vai
Se a coda ritta ci venisti
A coda ritta te n'andrai.
Tristi con tristi,
In mal' ora ci venisti
E me coglier ci credesti
E 'ngannato remanesti;

e prosegue:

Che fa lo mio amor, ch' egli non viene?
L'amor d'un' altra donna me lo tiene.»

Benché fosse destinata al popolo, l'Aretino ci avverte nei Ragionamenti (Fir., Libr. Dante, 1892, pp. 15, 69) che questa canzone fioriva in bocca anche a quelle etère che sfoggiavano conoscenze letterarie e si accompagnavano col liuto. È ricordata inoltre anche nelle *Novelle* di *P. Fortini*, II, 13.

Quanto alla «*nobiltà dell'asino*, ecc.» il Croce ha alluso ad un suo componimento, registrato al n.º 159 della Bibliografia compilata dal Guerrini, op. cit., p. 431.

159. — La / nobiltà / e trofei / dell'Asino / Opera dilettevole e curiosa / di Giulio Cesa. Croce / dedicata all' altezza della torre de / gli Asinelli di Bologna // In Bologna per l' Erede del Cochi da S. Damia / no. Con Licenza de' Superiori e Prior.

Incisione che rappresenta un asino col relativo basto. Otto carte piccole. Contengono un capitolo di 85 terzine che tendono all' eroicomico più che al burlesco. Comincia infatti: *L' asino io canto,* ecc. Si può vedere anche un altro elogio sincrono dello stesso eroe. — La nobiltà dell' asino. Di Attalalippa del Perù ecc.; Venetia, Barezzo Barezzi, 1592, al quale va unito spesso un analogo lavoro del padre Adriano Banchieri, il tristo autore del Cacasenno. — L' opuscolo del Croce è stampato anche «In Padova et in Bologna per Bartolomeo Cochi al Pozzo Rosso 1620».

[Molto ancora ci rimarrebbe da dire sui "garbusi genovesi,,, sulla popolarità di Alberto Dürer in Italia ai tempi del Croce, sugli antichi lunari, sulla maschera dello "Zanni,, ecc. Ma di questo altra volta. Siamo intanto vivamente grati alla Sign^ra^. Tecla Zalla di averci voluto concedere gli zinchi di alcune stampe, che già ebbero a servire all' Ing. Giulio per le sue accurate riproduzioni. G. V.]

# Zur Beurteilung von Dantes Paradiso.

Von

KARL VOSSLER (München).

Und was aus frischer Quelle bricht,
Das darf im Paradiese fließen.
(Westöstlicher Diwan.)

Die göttliche Kömödie hat von jeher ihre Leser auf verschiedene Weise angesprochen. Sie gehört zu den großen Büchern, aus denen sich jeder schöpfen kann was er für seinen besonderen Durst gerade braucht. Wo eine so vielseitige und starke Persönlichkeit sich ausspricht wie Dante, da antwortet auch wechselvoll und leidenschaftlich die persönliche Vorliebe und Abneigung. Wenn der eine von uns dem Inferno, der andere dem Purgatorio und ein dritter dem Paradiso die Gunst seiner Liebe zuwendet, so ist das seine eigene Sache und kommt wohl daher, daß dem ersten die Persönlichkeit Dantes in höllischer und dem dritten in himmlischer und dem anderen in gemischter Bestrahlung besonders schön, sympathisch und echt erscheint. De gustibus non est disputandum. Den angeborenen Geschmack muß man gewähren lassen. Aber über Erziehung und Bildung des Geschmackes, nicht de gustibus, sondern de gustu, soll man sich Rechenschaft ablegen. Wie wollte man anders als durch Rechenschaft und ehrliche Gründe seinen Kunstgeschmack erziehen?

Da scheint mir nun, daß in der Beurteilung des Paradiso sich neuerdings ein merklicher Umschwung vollzogen hat oder vollziehen will, oder daß ich selbst wenigstens in einem solchen begriffen bin.

Francesco De Sanctis, Adolfo Bartoli und unser Gaspary — um nur einige hervorragende Literarhistoriker zu nennen — waren sich einig in der Ansicht, daß das Paradiso an dichterischer Kraft verhältnismäßig der ärmste, das Inferno der reichste Teil der Komödie sei.

»Jedes Bild für das Paradies,« sagt Gaspary, »ist ein Verkleinern, indem es das Endliche für das Unendliche, das Beschränkte für das Unermeßliche setzt. Wo sind die Mittel der Darstellung für das, was die Natur und die Wahrnehmung, ja was das Denken selber überschreitet? Will man hier malen, so bleiben dennoch wieder keine anderen Farben als die der Erde; denn andere besitzt die menschliche Phantasie nicht, und auch der größte Künstler schafft nicht aus dem Nichts. Dante will den Himmel des reinsten Lichtes beschreiben und kann uns nur die Vorstellung von unserem Sonnenlichte geben, welches vor jenem ein bloßer Schatten wäre; er will die himmlischen Melodien schildern und muß uns an irdische Klänge denken machen. Wozu dienen dann die Komparative und Superlative, ein Beteuern, daß jenes paradiesische Licht tausendmal glänzender, jene Melodie tausendmal süßer war? Denn diese

superlativischen Grade bleiben der Einbildung unsichtbar. Die Mittel der Kunst sind irdisch, und wo sie nicht mehr hinreichen, da hört die Kunst selber auf. In diesen höchsten Anstrengungen seines Genius gelingt es Dante, herrliche Bilder zu schaffen . . . es sind herrliche Bllder, aber unwirksam für ihren eigentlichen Zweck . . . Das Paradies ist ein beständiger Kampf mit dem Unsagbaren. Poetisch bleibt die Empfindung, jenes poetische Element, welches sich in der religiösen Dichtung vor Dante fand. Die allgemeine Inspiration ist lyrisch und bringt den Hymnus hervor, wie z. B. das herrliche Gebet S. Bernhards an die Jungfrau im letzten Gesange, genügt aber nicht, konkrete Formen zu schaffen.« [1])

Dante selbst scheint diesen Bedenken beizupflichten und seinen Kritikern Recht zu geben, wenn er sagt:

Nel ciel che più della sua luce prende,
Fu 'io; e vidi cose che ridire
Nè sa, nè può chi di lassù discende;
Perchè, appressando sè al suo disire,
Nostro intelletto si profonda tanto,
Che retro la memoria non può ire. (Par. I, 4—9.)

Und: Trasumanar significar *per verba*
Non si poria . . . (eb. I, 70 f.)

Und: E se le fantasie nostre son basse
A tanta altezza, non è maraviglia;
Chè sopra il sol non fu occhio ch' andasse. (eb. X, 46 ff.)

Und: Chi non s'impenna sì, che lassù voli,
Dal muto aspetti quindi le novelle. (eb. X, 74 f.)

Und: Poi ch' è tanto di là da nostra usanza,
Quanto di là dal muover della Chiana
Si muove il ciel che tutti gli altri avanza. (eb. XIII, 22 ff.)

Und: Ma Beatrice sì bella e ridente
Mi si mostrò, che tra quelle vedute
Si vuol lasciar che non seguîr la mente. (eb. XIV, 79 ff.)

Und: Qui vince la memoria mia lo ingegno. (eb. XIV, 103.)

Und: . . . e quale io allor vidi
Negli occhi santi amor, qui l' abbandono;
Non perch' io pur del mio parlar diffidi,
Ma per la mente, che non può reddire
Sopra sè tanto, s' Altri non la guidi. (eb. XVIII, 8—12.)

Und: E gli occhi avea di letizia sì pieni,
Che passar mi convien senza costrutto. (eb. XXIII, 23 f.)

Und: E così, figurando il Paradiso,
Convien saltar lo sacrato poema,
Come chi trova suo cammin reciso. (eb. XXIII, 61 ff.)

[1]) A. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur, Straßburg 1885, I, S. 339 ff.

Und: . . . . . un canto tanto divo,
Che la mia fantasia nol mi ridice;
Però salta la penna, e non lo scrivo;
Chè l' imagine nostra a cotai pieghe,
Non che il parlare, è troppo color vivo. (eb. XXIV, 23—27

Und: Da questo passo vinto mi concedo,
Più che giammai da punto di suo tema
Soprato fosse comico o tragedo. (eb. XXX, 22 ff.)

Und: Ma or convien che il mio seguir desista
Piu dietro a sua bellezza, poetando,
Come all' ultimo suo ciascuno artista. (eb. XXX, 31 ff.)

Und: Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
Che il parlar nostro, ch' a tal vista cede;
E cede la memoria a tanto oltraggio. (eb. XXXIII, 55 ff.)

Und: Oh, quanto è corto il dire e come fioco
Al mio concetto! (eb. XXXIII, 121 f.)

Ja, schon lange Jahre bevor er die himmlische Dichtung in Angriff nahm, war Dante sich genau bewußt, wie unzulänglich in den Bereichen des Übersinnlichen die menschliche Sprache und die Anstrengungen des Künstlers bleiben. In seinem Convivio III, 3 hat er es ausgesprochen: «E questa è l' altra ineffabilità; cioè, che la lingua non è di quello, che l' intelletto vede, compiutamente seguace.» Er hat die Schwierigkeiten im ganzen wie im einzelnen gesehen und hat sich nicht geschmeichelt, sie überwunden zu haben.

Ich glaubte daher, mich mit Dante und mit den Besten seiner Erklärer einig zu wissen, als ich in meinem Buch über die göttliche Komödie von einem »dichterischen Widersinn« des Paradiso sprach und die Worte schrieb, die mir heute nicht mehr gefallen wollen: »Allein wie kann ein Menschengeist eine derartige Transzendenz oder Vergottung seiner selbst begreifen? Er kann sie sich weder ausdenken, noch vorstellen, weder wissenschaftlich noch künstlerisch vergegenwärtigen. Er kann sie nur hoffen, wünschen, ahnen. Darum ist der Gegenstand des Paradiso weder für wissenschaftliche Abhandlung, noch für darstellende, noch für erzählende Dichtung ein möglicher Stoff. Kein Drama und kein Epos, nur ein kurzer lyrischer Sang der Hoffnung, der Sehnsucht, der Ahnung, nur ein hymnisches Gebet konnte hier noch gedeihen. Wenn Alighieri trotzdem in dreiunddreißig Gesängen epischer, didaktischer und dramatischer Stilart, d. h. in der Stilart des Inferno, uns ein Paradiso zu geben versucht, so hat er etwas Unmögliches und Widersinniges unternommen. Darum ist seine dritte Cantica nicht etwa wie die anderen nur da und dort, sondern grundsätzlich verfehlt und mißglückt. Von der Kunstkritik muß das Paradiso als ein riesenhafter Mißgriff, als eine im innersten Kern mißratene Konzeption verurteilt werden. Man überschreitet nicht ungestraft die Grenzen des menschlichen Geistes. Das ganze Paradiso ist als eine unerhörte Verletzung der natürlichen Gesetze der Dichtkunst hinfällig«[1]).

[1]) K. Voßler, Die göttliche Komödie, II. Bd., Heidelberg 1910, S. 1159.

Über diese letzte Folgerung einer bisher anerkannten oder wenigstens unbehelligt gelassenen Auffassung hat nun doch mancher den Kopf geschüttelt [1]). Das Irrtümliche einer Theorie tritt eben erst dadurch zutage, daß man sie zu Ende denkt. Ich glaube in der Tat, die Gedanken von De Sanctis und Gaspary bis zu dem Punkte weitergetrieben zu haben, wo sie sich überschlagen müssen. Damit erhebt sich aber auch schon eine neue, geradezu gegenteilige Ansicht. Denn eben dadurch, daß ich am Paradiso nicht diese oder jene Einzelheit, sondern dessen ganze grundlegende Konzeption als dichterisch widersinnig faßte, bin ich genötigt worden, ihrem Woher und Wohin? nachzugehen. Dabei ist mir durch biographische und literarhistorische Forschung immer klarer geworden, daß der gesamte Plan der Divina Commedia just aus einer ersten Konzeption des Paradiso, also just aus diesem sogenannten dichterischen Widersinn herausgewachsen ist.

In der Tat kann man heute kaum mehr bezweifeln, daß das Paradiso, zwar nicht als fertige Dichtung, wohl aber als Konzeption der ursprünglichste Teil der Commedia ist. Nicht nur, daß das Gerüste der Hölle und des Läuterungsberges von den neun Himmelskugeln der ptolemäisch-christlichen Astronomie aus im Parallelismus gezimmert ist und von hier aus den täuschenden Schein seiner topographischen Exaktheit empfängt [2]), nicht nur, daß die Ringe der Hölle und des Läuterungsberges die Sphären des Paradieses zur geographischen, dogmatischen und moralphilosophischen Voraussetzung haben, nicht nur, daß vom Paradiese aus die anderen jenseitigen Reiche geordnet und gebaut sind, nicht nur, daß Dante das Konstruktionsprinzip sich aus dem Himmel geholt hat: ja, sogar der innigste und nur erst lyrische Antrieb kommt ihm von dort. Es ist die Sehnsucht nach Beatrice, die gestorben ist und im Himmel wohnt. Das Beatrice-Motiv ist die lyrische Urzelle der Divina Commedia [3]). Die in der Vita Nuova für diese Tatsache enthaltenen Zeugnisse sind jedem bekannt.

Den Widerspruch, daß derjenige Teil der Dichtung, aus dem alles Übrige so kraftvoll hervorgetrieben ist, nun doch in Wirklichkeit der schwächste sein soll, habe ich seinerzeit durch folgende Erwägung mir zu lösen gesucht: »Wie das Ei oder Samenkorn mit dem Lebenskeim zugleich den Todeskeim enthält, so steckt in jeder fruchtbaren geistigen Konzeption Wahrheit mit Irrtum zusammen. Als erste Konzeption, als Urmotiv der Komödie betrachtet, gleicht das Paradiso jener poetischen Finsternis, von der schon die ältesten Religionen wußten, daß sie den Tag mit all seiner Herrlichkeit geboren hat. In seiner Ausarbeitung aber und als letzter Teil der Komödie betrachtet, ist das Paradiso das notwendige und natürliche Absterben und Aushauchen und der unvermeidliche Todeskampf des großen, unbändig lebensstarken dichterischen Motives . . . Solche und ähnliche Erwägungen zwingen uns, den dichterischen Widersinn des Paradiso nicht als einen schwächlichen Lapsus, sondern als einen riesigen und erhabenen Irrtum zu betrachten und mit

[1]) Die nachdenklichsten Einwände hat G. Gentile im Giornale storico della letteratura ital. LIX, S. 385 ff., dagegen vorgebracht; jetzt auch B. Croce in der Nuova Antologia, 1. Juli 1920.

[2]) Vgl. Voßler, a. a. O. S. 254 ff.

[3]) Vgl. Voßler, a. a. O. S. 518, 842 ff., 857 ff. und besonders 901 ff.

derselben Liebe zu durchdenken, mit der wir den Tiefsinn des Inferno und Purgatorio zu verstehen versuchten«[1]).

Ich kann mir heute nicht mehr verhehlen, daß etwas Überspanntes und Unklares in diesen Worten steckt. Erhabene Irrtümer gibt es nicht; denn Irrtum ist Befangenheit; und wenn ein großes dichterisches Motiv sich ausgewirkt hat und dann zu Ende geht, so ist auch dieses natürliche Sterben noch Poesie und hat seinen guten dichterischen Sinn. Von »dichterischem Widersinne« hier zu sprechen, ist nur eine geistreichelnde Metapher.

Man darf das Paradiso eben nicht von dem durchseelten Körper der Dichtung abschneiden und für sich allein betrachten. Wohl hat es seinen besonderen Stil, aber im Grund ist dieser nur eine Spielart des Stiles der g a n z e n Komödie. Die Unterschiede schwimmen an der Oberfläche.

Die Landschaft der Hölle und des Läuterungsberges ist wie in Fels gemeißelt. Der Schauplatz der Seligen hat nur noch scheinhafte Körperlichkeit. Körper werden dort von Körpern durchdrungen ohne verdrängt zu werden wie das Wasser vom Lichtstrahl. Nicht einmal die räumliche Verteilung der Abgeschiedenen durch die verschiedenen Himmel hin ist fest und eindeutig. Nur gleichnis- und beispielsweise wohnen die Liebenden im Venushimmel, die Streitbaren im Mars und die Beschaulichen im Saturn, und diese erste Anordnung wird im Empyreum durch die Anordnung der Himmelsrose, die ihrerseits wiederum nur ein Gleichnis ist, aufgehoben und überwunden. Auch von sich selber weiß der Wanderer nicht, ob er leibhaftig oder nur seelisch oder nur mit dem Geist seiner Seele dort oben war. Man hat durch wiederholte Verzückungen, Erblindungen und Offenbarungen hindurch eine Spiegelflucht von Visionen i n der Vision. Man weiß nicht, ob der Wanderer das Weltall, oder dieses jenen durchkreuzt, ob die Handlung noch eine Reise oder ein bloßes Denken ist. Wie der Schauplatz zwischen Sein und Schein, so wogt die Handlung zwischen dem Ich des Dichters und dem All der Gottheit auf und ab. Da ist nichts Festes mehr, denn alles: der Schauplatz, die Personen, die Handlung, die Gefühle und Leidenschaften sogar haben nur den uneigentlichen Wert eines Gleichnisses, Symboles, Sinnbildes. Das Lächeln der Beatrix und der Zorn des hl. Petrus sind kein Lächeln und kein Zürnen mehr, sondern Abglanz und Verdüsterung einer unaussprechlichen Wesenheit. Diese Wesenheit erscheint und verschwindet, leuchtet auf und erlischt, kommt, geht, ruht und flieht durch das ganze Paradies hin. Alle Erscheinungen verlieren hier die Plastik und Dauer, die sie im Inferno gehabt hatten und wogen und atmen und flackern und schnappen nach Luft. Dies ist der besondere Stil, durch den die Transzendenz des Menschengeistes, die Vergottung veranschaulicht und künstlerisch bewältigt wird.

Jetzt versteht man auch, wie mir scheint, warum heute erst wieder der Kunstgeschmack sich dem Paradiso wie von selber öffnet und zuneigt. Die Renaissance und der Klassizismus wollten anschauliche und fest umrissene Formen haben. Auch das verhältnismäßige Gefallen, das die romantische Dichtung an »schwankenden Gestalten« und zerfließenden Formen gefunden hat, ist noch kein ungetrübt Künstlerisches, sondern geht meist aus zerrissenen

[1]) A. a. O. S. 1161 f.

Lebensstimmungen hervor und will gewürzt sein mit Ironie, Weltschmerz, Zweifelsucht und Satanismus. Daher die romantischen Dante-Bewunderer für das Paradiso zwar Neigung und Begeisterung empfinden oder, wie man besser sagen sollte: eine sehnsüchtige Schwäche haben, aber noch kaum ein sachliches Kunstverständnis aufbringen. Immerhin gehen die fruchtbarsten Antriebe zum Verständnis der Komödie im ganzen und des Paradiso im besonderen von der romantischen Ästhetik aus. Der kurze, tiefsinnige Aufsatz von Schelling »Über Dante in philosophischer Beziehung« hat die Richtung gegeben, in der sich noch heute die Dantekritik bewegt, sofern sie überhaupt philosophisch orientiert ist. Dort heißt es: »Es ist notwendig, daß in dem Verhältnis, als die Anschauung in das rein Allgemeine sich auflöst, die Poesie Musik wird, die Gestaltung verschwindet, und daß in dieser Beziehung das Infernum als der poetischere Teil erscheinen kann. Allein es ist hier durchaus nichts einzeln zu nehmen und die besondere Vortrefflichkeit eines jeden Teiles nur durch die Zusammenstimmung zum Ganzen bewährt und wahrhaft erkennbar. Wird das Verhältnis der drei Teile im ganzen gefaßt, so wird es als notwendig erkannt, daß das Paradies der rein musikalische und lyrische ist, selbst in der Absicht des Dichters, der diese auch in den äußeren Formen durch den häufigeren Gebrauch der lateinischen Worte kirchlicher Hymnen ausdrückt« [1]). Daß das Paradiso die musikalische, das Inferno die plastische und das Purgatorio die malerische Auswirkung der Danteschen Inspiration sei, ist nun ein Lieblingsgedanke der romantischen Kritik geworden. Aber ist denn in Wirklichkeit die Stilart des Paradiso so wesentlich musikalisch und lyrisch? Zwar wird in Dantes Himmelreich gar viel gesungen und musiziert; aber die Erzählung und Kunde davon bleibt erzählendes und kündendes Wort und verwandelt sich dabei nicht in Musik. Ich möchte eher vermuten, daß der Dichter in seinem Inferno und Purgatorio nachdrücklicher als im Paradiso auf musikalische Sprachwirkungen durch Klang, Reim, Rhythmus, Assonanzen, Allitterationen, Lautmalereien u. dgl. bedacht war. Ich möchte auch glauben, daß die spezifisch lyrischen Stimmungen dort stärker getönt sind als hier. Die Meinung Schellings muß wohl dahin berichtigt werden, daß das Paradiso musikalisch sein m ü ß t e und s o l l t e, und daß es nachträglich von uns so empfunden wird, nicht daß es tatsächlich so ist. Nur mit dieser Einschränkung hat Schelling Recht, und etwas Ähnliches hat Dante selbst gefühlt und hat es ausgesprochen im Schlußgesang seines Gedichtes:

Qual è colui che somnïando vede,
  E dopo il sogno la passione impressa
  Rimane, e l' altro alla mente non riede;
Cotal son io; chè quasi tutta cessa
  Mia visïone, ed ancor mi distilla
  Nel cuor lo dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si dissigilla,
  Così al vento nelle foglie lievi
  Si perdea la sentenza di Sibilla. (Par. XXXIII, 58 ff.)

[1]) Schelling, Sämtl. Werke, 1. Abt., V. Bd., S. 162.

Mir ist wie einem, der im Schlafe schaut;
Und n a c h dem Traume bleibt ihm die Erregung
Im Geist, indes das Bild nicht wiederkehrt.
So ist's in mir. Es schwinden die Gesichte
Fast ganz, und immer träuft die Seligkeit,
Die sie mir brachten, immer noch ins Herz.
So löst der Schnee sich an der Sonne auf,
Und so verloren sich in Wind und Blättern
Flüsternd die Weisheitssprüche der Sibylle.

Was bleibt, ist etwas Ähnliches wie eine geheimnisvolle, entschwindende, sanfte Melodie: *lo dolce*. Aber zunächst wollen wir wissen was i s t und wollen dieser merkwürdigen Flüchtigkeit des paradiesischen Kunststiles ins Gesicht sehen.

Dazu, scheint mir, hat erst der neueste, symbolistische, expressionistische und futuristische Kunstgeschmack uns das Auge wieder geschärft. Sogar die wildesten Ausschreitungen des sprachlichen Spieltriebs in der hypermodernen Dichtung können hier lehrreich werden. Sie stoßen uns die Nase darauf: wie hintergründig, tiefschichtig und dehnbar in sinnlich-übersinnlicher Richtung alle Bilder und Wörter der Sprache eigentlich sind und wie weit infolgedessen der Kreis der dichterischen Ausdrucksmöglichkeiten. Früher mochte es uns hart und pedantisch anmuten, das Universum mit dem Einband und den Blättern eines Buches oder das Studium mit einer Mahlzeit und deren Verdauung verglichen und überhaupt das Allzu-Abstrakte mit dem Allzu-Konkreten verkoppelt zu sehen; und geschmacklos erschien es uns, wenn die seligen Geister sich zu Tänzen, Schriftbildern, Kreuzen, Adlern, Rosen und ähnlichen Emblemen gruppieren. Unwillkürlich verbanden sich solche Bilder in uns mit Erinnerungen an lehrhafte und reklamehafte Beleuchtungseffekte, Festivitäten und Arrangements. Allmählich hat die neueste Kunst uns an viel geklügeltere und gewaltsamere Wirkungen gewöhnt, und Geschmacksassoziationen, denen man noch vor zehn Jahren unterlag, sind heute durchschnitten. Was sind die tanzenden Lichtseelen des Paradieses gegen die tanzenden Syllogismen des Mailänder Futuristen Marinetti!

Les Syllogismes dégingandés dansent en rond
autour des Vérités mignonnes et bleues,
prises de vertige et se ferment les yeux!
Ah! Ah! [1])

Und Paul Claudel — wie man immer über seine Dichtung denken mag — mutet uns eine Bildersprache und beinahe systematische Symbolik zu, wie man sie seit dem Mittelalter nicht wieder gesehen hat [2]). Mögen diese Modernen nun wirkliche Dichter oder frostige Experimentatoren sein. Darauf kommt es hier gar nicht an; sondern lediglich darauf, daß sie durch ihr Ansinnen uns geduldig machen und zugänglich für Eindrücke, die uns bisher befremdeten.

[1]) I Poeti futuristi, Mailand 1912, S. 295.
[2]) Vgl. R. E. Curtius, Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich, Potsdam 1919, S. 127 ff

Wir sollen am symbolistischen und intellektualistischen Rankenwerk keinen voreiligen Anstoß nehmen und uns die wiederholten, fortwährenden Zertrümmerungen und Verflüchtigungen der anschaulichen Form im Paradiso einstweilen gefallen lassen. Einstweilen, will heißen: so lange, bis wir dahinter gekommen sind, ob in dieser Auflösung der sogenannten Anschaulichkeit nicht doch eine große dichterische Originalität waltet.

Dazu kommt etwas anderes, das die Dantekritik aus der Denkart der Allermodernsten heraus wieder verstehen lernen muß. Ein wesentlich mittelalterlicher Grundzug, der zwar durch die ganze Komödie geht, aber am stärksten im Paradiso hervortritt, ist die völlige Verquickung des begrifflichen Denkens mit dem gläubigen Schauen. Man könnte es den mythischen Dogmatismus nennen. Die Grenzen zwischen dichterischer und wissenschaftlicher Wirklichkeit werden dadurch in einer Weise ausgelöscht, wie sie dem kritisch geschulten Geist der Neuzeit zunächst kaum denkbar ist. Der mittelalterliche Leser mußte zu dem Eindruck kommen, daß Dantes Hölle die wirkliche und sein Fegfeuer das tatsächliche seien; denn soviel stand ja theologisch, philosophisch und astronomisch fest, daß er seine neun konzentrischen Himmelskugeln und sein Empyreum nicht erschwindelt hatte. Was das Paradiso erzählt und besingt, besteht sonach für Dante und sein Publikum nicht nur in ihrer Phantasie, d. h. der Kunst nach, sondern vor allem auch tatsächlich, d. h. dem Begriffe und der religiösen Gewißheit und der Sache nach. Dieser Zug der Danteschen Dichtung nach philosophischer Wahrheit und religiöser Gewißheit wird im Paradiso immer gewaltiger und erreicht dort sein Ziel. Das ist mehr als ein Symbolismus, der auf die letzten Dinge nur von ferne hindeutet, das ist der Mythos, der sie unmittelbar bezeichnet und in ihrer Leibhaftigkeit umfaßt und um so sicherer und fester umfaßt als er geglaubt wird und dogmatisch gepanzert ist. Eben diese eiserne und geometrische Umklammerung der unendlichen Gottheit muß dem aufgeklärten Verstandesmenschen von gestern und heute poesiewidrig erscheinen. Hat uns doch die wissenschaftliche Kritik des mythischen Denkens so sehr entwöhnt, daß wir unseren Dichtern den Mythos nur noch als Märchen und Fabel, als Zierat, Spiel und Phraseologie erlauben möchten.

Neuerdings aber will das mythische Denken wieder auferstehen, und allmählich gewöhnt man sich daran. Nietzsche hat als erster vielleicht wirkliche Mythen und eine Art künstlerischer Religion wieder in die Welt gesetzt: die Lehre vom Übermenschen und der ewigen Wiederkehr. Georges Sorel hat gezeigt, daß der Gedanke des Generalstreikes ein richtiger, handfester Mythos ist, der das Gemüt des Proletariers ebenso beherrscht und ihn zu einem Heros im Klassenkampf macht, wie der Mythos vom nahen Weltende und Gottesreich die ersten Christen oder der vom Friedenskaiser den Dichter der Komödie [1]). Die Zeiten großer, zu Katastrophen drängender Massenbewegungen sind dem mythischen Denken schon öfters günstig gewesen.

[1]) G. Sorel, Réflexions sur la violence, 2. Aufl. Paris 1910, S. 169: »La grève générale est bien ce que j'ai dit; le *mythe* dans lequel le socialisme s'enferme tout entier, une organisation d'images capables d'évoquer instinctivement tous les sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne. Les grèves ont engendré dans le prolétariat les sentiments

So dürften auch heute wieder Weltkrieg und Revolution die Herzen und Geister vieler Menschen und ganzer Gesellschaftsschichten aufgelockert und einem wesentlich mythischen Denken erschlossen haben. Die ersten, die von solchen Neigungen ergriffen werden, pflegen die dichterischen und phantastischen Gemüter zu sein. Man kann in Italien an D'Annunzio und Pascoli schon, von den Futuristen ganz zu schweigen, beobachten, wie sie zwischen ihrer Dichtung und der praktischen Wirklichkeit die Orientierung allmählich verloren haben und keine künstlerische Distanz mehr zu ihren Gegenständen halten können [1]). Bald werden auch wissenschaftliche Köpfe von derselben Phantasie beschlichen. Die Begriffe des Verstandes erweichen sich, und ein traumhaftes Einfühlen und Intuieren überschwemmt die Gebiete der Empirie. So bei Bergson, so bei Oswald Spengler. Der letztere ist schon soweit, daß ihm jede physikalische Theorie und jede Mathematik als »intellektueller Mythus« gilt [2]).

Wer heutzutage wieder ein frisches, unmittelbares Verhältnis gewinnen will zu dem scheinbar sprödesten Teil der göttlichen Komödie, der kann, wie mir scheint, nichts Besseres tun als sich anfüllen und vertraut machen mit all diesen neuesten Erscheinungen. Damit das Alte einem wieder neu werde, muß man sich selbst erneuern. Man muß auch den Hoffnungen und Befürchtungen nachhängen, die das heutige Geschlecht an unsere ganzen innerweltlichen Zivilisation hat irre werden lassen. Prof. Jonas Cohn in Freiburg schreibt mir zu Anfang des Jahres 1919 unter dem unmittelbaren Eindruck seiner Dante-Lektüre: »Vielleicht muß man die Last des Irdischen so fühlen wie wir das jetzt tun, um das Paradiso zu genießen.«

Für die eigentliche, d. h. kritische Beurteilung des Paradiso aber kann all das nur eine Vorbereitung oder Einweihung, nur die Anknüpfung einer besseren Bekanntschaft sein, etwa so wie es von der anderen Seite her das philologische und historische Studium und die Versenkung in jene Quellen ist, aus denen D a n t e geschöpft hat. Unser Dichter hat seine Quellen in der Vorzeit, die s e i n e Gegenwart war; wir als seine Kritiker müssen nach Erkenntnisquellen noch außerdem in unserer Mitwelt und Gegenwart suchen. Sich aber übermäßig in diesen modernen und hypermodernen Strudeln herumzutreiben und treiben zu lassen, das wäre Dilettantismus: genau wie es Dilettantismus wäre, zwar kein snobistischer, aber ein akademischer, wenn man von der quellenmäßigen Dante-Philologie erfragen wollte, was denn von Dantes Kunst zu halten sei. Denn damit, daß der Kunststil des Paradiso als ein in verstärktem Maße mythisierender und symbolisierender erkannt und genossen wird, ist über seine dichterische Kraft noch gar nichts erwiesen. Das Paradiso könnte ja durch dieses Mehr an mythischen und symbolischen Einschlägen dem Inferno gegenüber ebensogut schwächer wie stärker geworden sein.

les plus nobles, les plus profonds et les plus moteurs qu'il possède; la grève générale les groupe tous dans un tableau d'ensemble et, par leur rapprochement, donne à chacun d'eux son maximum d'intensité; faisant appel à des souvenirs très cuisants de conflits particuliers, elle colore d'une vie intense tous les détails de la composition présentée à la conscience.

[1]) Vgl. Voßler, Italienische Literatur der Gegenwart, Heidelberg 1914, S. 99 ff.

[2]) Vgl. insbesondere das Kapitel »Faustische und appollinische Naturerkenntnis« in Spenglers Untergang des Abendlandes, München 1918.

Die Frage ist, ob die Mythen und Symbole des Paradiso überhaupt noch von der Phantasie des Dichters bemeistert werden; ob sie nicht einen außerästhetischen Selbstwert annehmen, d. h. ins Lehrhafte und Tendenziöse ausarten, mit anderen Worten: ob die Absicht, den Leser aufzuklären, zu erziehen und zu erbauen nicht das Übergewicht gewinnt und ob sie nicht aus Mythen und Symbolen ein nacktes Werkzeug macht, ein intellektuelles und praktisches Expediens.

Darüber kann ja kein Zweifel sein, daß verschiedene Themata, z. B. das der Mondflecken, in einem ausgesprochen lehrhaften Sinne abgehandelt werden.

Der Gesang, in dem die Frage der Mondflecken erörtert wird (Parad. II), ist am meisten verschrieen als scholastisch, unpoetisch und holzig. Er ist für uns noch besonders lehrreich, weil Dante selbst sich bewußt war, daß hier ihn ein Scheideweg zwischen Prosa und Dichtung erwartete. Er hatte diese Frage nämlich schon vorher einmal behandelt: im Convivio II, 14. Die Flecken oder der Schatten im Monde, meinte er damals, kommen von undichten oder löcherigen Stellen im Mondkörper her, Stellen, die den Sonnenstrahl aus größerer Tiefe und daher schwächer zurückwerfen als die übrige, glatte und dichtere Mondfläche. Also eine ihrer Methode nach rein physikalische Erklärung, die nun aber im Paradiso widerlegt und zurückgenommen wird. Sollte die Widerlegung wirksam sein, so mußte sie ebenfalls mit physikalischem Beweisverfahren und in einem wesentlich prosaischen Geiste geführt werden; was der Dichter denn auch ausgiebig und ohne sich vor experimentellen Erläuterungen zu scheuen, getan hat (Vers 67—105). Kein Wunder, daß die Kunstkritik hier nur noch gereimte Prosa und Abwesenheit der Poesie zu sehen glaubt. Freilich, wenn man die inkriminierten Verse an und für sich betrachtet, verhält es sich so. Aber die Absicht des Dichters ist mit der Widerlegung des Convivio und mit der Beseitigung der physikalischen Lehre noch lange nicht zu Ende, sondern nur erst eingeleitet. Die Absicht, selbst wenn man sie auf reine Lehrhaftigkeit beschränken wollte, reicht sehr viel weiter. Es soll nicht nur ein Irrtum, wie Beatrice sagt, am Strahl der Sonne zerschmelzt werden: es soll eine neue, umfassendere und lebendigere Wahrheit sich darüber erheben

di luce si vivace
che ti tremolerà nel suo aspetto.

Die Einzelfrage der Mondflecken wird in die Theorie der Himmelssphären und ihrer Bewegungen und Wirkungen hineingehoben, und es eröffent sich ein kosmisches Weltbild und Himmelsgesetz von gewaltigen Ausmaßen. Die physikalische Widerlegung mündet aus in astronomisch-theologische Spekulationen. Diese sind zwar nach Dantes Begriffen auch noch Wissenschaft, ja sogar die reinste Wissenschaft; nach unseren heutigen Begriffen sind sie mythologisch. Aber nicht darauf darf es dem Kunstkritiker ankommen, sondern auf die seelische Meinung, von der das Ausgesprochene, mag es nun Wissenschaft oder Sternensage sein, getragen und durchfärbt ist. Wenn man nun die einschlägigen Verse (112—148) nachliest und hört, wie bei Dante das Empyreum *il ciel della divina pace* heißt und der Fixsternhimmel *lo ciel c' ha tante vedute* oder *il ciel cui tanti lumi fanno bello*, und wie die sämtlichen Sphären von ihm als *organi del mondo* und *santi giri* und jeder Stern als ein

*corpo prezioso ed avvivato* und die weltbewegende Kraft als eine *natura lieta* geschaut werden und wie die Verbindung der Kräfte mit den Körpern des Himmels als eine Beseelung gedacht und mit der Freude verglichen wird, die aus der Pupille eines Menschenauges leuchtet, dann kann kein Zweifel mehr sein, daß hier die Wissenschaft, beziehungsweise der Mythos in einem erregten, von frommen Gefühlen durchwärmten Gemüte sich bewegt. Dieser Gefühlston ist das lyrische Fluidum, das den spröden Stoff in dichterische Schwingung bringt.

Doch könnte dies alles auch nur vorübergehende Erregung und eine rednerische Verzierung des lehrhaften Grundgehaltes sein: und wäre in der Tat nichts anderes, wenn das Thema der Mondflecken für sich allein stände und ein Sonderinteresse in sich selbst hätte. Aber nicht nur, daß es in das mythische Weltbild eingeflochten und wie wir gesehen haben, theoretisch mit ihm verwachsen ist, es hat auch seinen praktischen Zusammenhang mit der Handlung, d. h. zunächst mit der Himmelsreise Die Frage der Mondflecken wird nämlich im Fixsternhimmel noch einmal angeschlagen. Wie der Wanderer von der Höhe der achten Sphäre hinab und zurück auf die sieben Planeten schaut, sieht er, daß aus dem Monde die Flecken verschwunden sind.

> Vidi la figlia di Latona incensa
> Senza quell' ombra, che mi fu cagione
> Per che già la credetti rara e densa. (Par. XXII, 139 ff.

Er nimmt diese auffallende Tatsache als etwas ganz Natürliches hin. Die Kommentatoren erklären sie meist durch die Annahme, daß die Flecken sich nur auf der nach der Erde gekehrten Mondseite befinden. Damit setzen sie etwas höchst Zweifelhaftes voraus: nämlich, daß Dante gewußt habe, daß der Mond uns immer nur eine und dieselbe Seite zuwendet. Die Erklärung muß wohl eher im Auge des Wanderers als in des Mondes Bewegung und Stellungen gesucht werden. *Vidi*, nicht *era*, steht im Text, und unmittelbar nachher heißt es, daß er nun auch das Sonnenlicht, das ihm früher unerträglich war, habe aushalten können. Durch das ganze Paradies hin steigert sich stufenweise durch Blendungen und Erblindungen hindurch die Sehkraft des Wanderers. Die Mondflecken, als eine durch die Wirkung der übergeordneten Sphären und insbesondere des Fixsternhimmels hervorgebrachte Trübung, sind nichts Substantielles, sondern ein Accidens, das in demselben Maße, in dem das Auge sich himmlisch klärt, verschwinden muß. Für die Einsicht der oberen Regionen gilt der Mond als geradeso fleckenlos, rein und ewig wie die Seele der Piccarda und der Costanza, die in moralischer Hinsicht den Grad des Mondes bezeichnen. Das theoretische Thema der Sternenordnung ist mit dem ethischen und mystischen der fortschreitenden Verklärung und Vergottung innerlich verbunden. Und dieser Zusammenhang geht durch das ganze Paradiso hin, und mag er dem Verstande verborgen bleiben, so ist er für das Gefühl und für die Anschauung so einfach und fest als man nur wünschen kann. Denn je näher der Wanderer als ganzer Mensch, mit seinem ungeteilten Gemüte an das Geheimnis der Gottheit herankommt, desto klarer und tiefer blickt er in die Natur der Dinge hinein. Deshalb verschwinden ihm die Mondflecken und muß er lächeln über die Geringfügigkeit unseres Erdballs.

Die beiden Themata, das theoretische und das ethische, sind für den Dichter nur ein einziges; ja sie sind überhaupt kein Thema, sondern eine Stufe oder ein Schritt zur Vergottung. Die Kraft des religiösen Triebes nach Vollendung wird im Paradiso sogar viel reißender als sie in den ersten Teilen der Commedia war. Im Inferno und Purgatorio gab es noch Ruhepausen, Umwege, Abschweifungen, Exkurse und Episoden. Die Frage der Mondflecken aber ist nicht als Exkurs empfunden und behandelt, sondern wirkt wie eine ungeduldige und beinahe gewaltsame Überwindung eines letzten, halb noch irdischen Hindernisses auf der himmlischen Fahrt.

Ich meine Ungeduld und Gewaltsamkeit als vorwiegend intellektuelle Gefühle; denn was den Umgangston der Fragen und Antworten zwischen Dante und Beatrice betrifft, so ist er durchaus auf Liebe, hilfsbereite Nachsicht und ehrfürchtige Empfänglichkeit, zuweilen sogar auf freundlichen Humor gestimmt. Von dem mittelalterlichen Schulgeist der Dogmatik ist nur das Äußerlichste noch zu spüren: die Terminologie. Aber auch diese wird in die poetische Stimmung hineingerissen, und zwar gerade durch die Gefühle intellektueller Ungeduld und Anstrengung. Wer Zeit und Ruhe zu einer behaglichen Beschaulichkeit hat, der braucht und will keine fachmännischen Ausdrücke, sondern läßt die Dinge allseitig und konkret an sich herankommen. Wer aber seine Zweifel will rasch und sofort gelöst haben, der greift zum Rüstzeug der Schule, zur Beißzange der Abstraktion und zum Terminus technicus. Was den Fachausdrücken im Mondgesang, dem *quale* und *quanto*, den *principi formali*, der *materia*, dem *volume*, der *istanzia* usw. eine lyrische Note gibt, das ist der Wissenseifer und die Ungeduld, mit der der Dichter diese Abstrakta in Gleichnisse, Bilder und Phantasien hineintaucht.

Die Ungeduld wirkt aber nicht nervös, weil sie nicht sinnlicher, sondern geistiger Art und einfach die intellektuelle Seite des Herzensbedürfnisses nach Erlösung ist. Wenn ich oben den Stil des Paradiso als einen wogenden, atmenden, flackernden und schnappenden im Vergleich zum Inferno gekennzeichnet habe, so ist dies nicht dahin zu verstehen, daß der Ausdruck an und für sich, also etwa der Satzbau oder der Rhythmus diese Unruhe hätten. Im Gegenteil, sie behalten im Paradiso wie in der übrigen Commedia ihren ebenmäßigen Gang und ihren natürlichen Atem. Die Perioden werden sogar eher noch länger und feierlicher. Was in verstärktem Sinne flimmert und wogt, sind nicht die Worte, sondern ihre Bedeutung. Es ist vom eigentlichen zum übertragenen, vom sogenannten buchstäblichen zum symbolischen, vom sachlichen zum persönlichen Sinn, kurz, von der Sinnlichkeit zur Übersinnlichkeit der Namen, der Wörter, der Anschauungen ein fortwährendes Auf und Ab. Wenn man früher geneigt war, in diesem Flimmern eine dichterische Schwäche zu sehen oder einen Widersinn, der unsere Phantasie, anstatt sie zu sättigen, immer wieder entleere, so hängt das wohl damit zusammen, daß man von der Phantasie noch einen sensualistischen oder materialistischen, naturalistischen und statischen Begriff oder den Rest eines solchen Begriffes hatte. Man dachte sich das Dichterauge gerne als eine Art körperlichen Organes, das nur Körper erfasse und festhalte. Man vergaß, daß die Phantasie ihrem eigensten Wesen nach flüchtig ist und vom Vordergrund der Dinge hinausstrebt in unendliche Hintergründe. Man vergaß auch, wie stark schon in der Jugenddichtung

Dantes dieser übersinnliche Zug seiner Phantasien waltet [1]). Die Vita Nuova steht in dieser Hinsicht dem Paradiso am nächsten. Auch dort sind die Bilder flüchtig, verschwimmen aber nicht, so sehr sie sich ins Übersinnliche verziehen: denn sie kehren zurück in die Gefühlserregung, aus der sie hervorgingen. Der *sogno* oder die *visione* ist in der Vita Nuova wie im Paradiso nichts anderes als die *passione*, d. h. das Gefühl, das in Erscheinung tritt und sichtbar wird und wieder verschwindet.

Die menschliche Sprache als das Medium der dichterischen Phantasie hat ihrer Anlage nach dieselbe Vermittelungskraft zwischen Bild und Gefühl. Es gibt in der Tat kein einziges Wort in ihr, dessen Bedeutungsmöglichkeiten fest umgrenzt und gegen eine Abwandlung seines Sinnes über Gefühl und Bild, Bild und Gefühl ins Unendliche hinaus vermauert wären. Eine Einzeluntersuchung des Danteschen Sprachgebrauches auf seine poetische Dehnbarkeit hin könnte uns manches noch besser verstehen lehren. Denn die bewegliche Vieldeutigkeit seiner Kömödie und insbesondere seines Paradiso, die man mit scholastischen Begriffen wie buchstäblicher, allegorischer, moralischer, anagogischer usw. Sinn vergeblich hat festnageln wollen, muß endlich von einer moderneren Ästhetik aus untersucht werden.

Im großen ganzen aber scheint mir jetzt schon klar zu sein, daß die Beurteilung des Paradiso als des dichterisch schwächsten Teiles der Komödie die Erbschaft einer halb romantischen, halb naturalistischen Kunstlehre ist, mit der heute noch zu arbeiten eine Rückständigkeit wäre.

---

[1]) Ich habe mich bemüht, es an der Vita Nuova zu zeigen. Vgl. »Die göttliche Komödie«, II, S. 838 ff.